

RAZÓN Y VIDA EN EL *DOKTOR FAUSTUS* DE THOMAS MANN

Pilar López de Santa María. Universidad de Sevilla

Quizá uno de los elementos distintivos de las obras maestras sea el hecho de que nunca cansan. Sobre ellas cabe siempre la posibilidad de volver una y otra vez sin que aparezca el tedio ni la sensación de lo repetido. Así, por ejemplo, a nadie que tenga un mínimo de sensibilidad se le ocurre pretextar que ya en una ocasión escuchó la Quinta Sinfonía de Beethoven o contempló *Las Meninas*, y con eso tiene bastante. Del mismo modo, uno no se contenta con ver una sola vez una buena película ni le basta la lectura única de una buena obra literaria. En las obras maestras no existe el «bastante»; ellas siempre son capaces de ofrecer más, en ellas puede siempre encontrarse algo nuevo que antes había pasado desapercibido.

Este carácter inagotable y siempre novedoso es propio, a mi modo de ver, de esa obra maestra de la literatura contemporánea objeto del presente estudio: el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Si Mann es una de las máximas figuras de la literatura de nuestro siglo, el *Doktor Faustus* es, por su parte, su obra cumbre en cuanto culminación de su producción literaria. Ella representa su «Parsifal», la obra de senectud que desde la juventud había planeado como «su última obra»¹. Así, la madurez, densidad y riqueza que de ningún modo faltaban en las obras anteriores, alcanzan aquí su punto álgido y le confieren ese carácter inagotable típico de lo magistral. Nos encontramos, efectivamente, con una obra extremadamente densa y compleja en la que la caracterización de los personajes resulta altamente complicada y en la que al tradicional motivo fáustico se unen temáticas tan diversas como la música, el arte, la Teología, la ética, la cultura burguesa y la historia del pueblo alemán en su decadencia. Por eso es una obra que uno tiene que leer más de una vez, sin que ese «tiene que» implique las connotaciones de una molesta obligación sino, por el contrario, el interés

¹ Cf. T. MANN, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, p. 16, Frankfurt a. M., Fischer, 1984 (Se cita como *EDF*)

por asimilar mejor lo que en una única lectura resulta inabarcable. Pero, además, esa pluralidad de lecturas que la obra admite no tiene un simple carácter numérico, sino que supone también una diversidad de interpretaciones y de perspectivas. Por ello no es de extrañar la multitud de estudios existentes sobre el tema y la diversidad de puntos de vista que adoptan.

Lo dicho justifica el que el presente estudio no pretenda ser más que una modesta lectura de la obra entre las muchas posibles y centrada en un tema puntual que, aún así, tampoco pretendo agotar. Se trata de sacar a la luz el planteamiento dualista-dialéctico que está presente en toda la novela y que se articula como una lógica de la ambigüedad propia de la vida y del arte, frente a la lógica unívoca y ya caduca de la razón y el humanismo.

La historia del compositor alemán Adrian Leverkühn, el músico que vende su alma al diablo a cambio de la genialidad son, en realidad, tres biografías: la del músico, la de su obra artística y la de la nación alemana en su proceso de decadencia; tres vidas que se desarrollan paralelamente y según un esquema eminentemente dialéctico. A lo largo de toda la novela aparece, efectivamente, la antinomia, la dualidad, la complementariedad y coincidencia de opuestos. No se trata, sin embargo, de una dialéctica de tipo hegeliano, ya que no aparece aquí un tercer término que englobe y supere los momentos opuestos; la de Mann se acerca más a la dialéctica negativa de Adorno (no en vano fué éste uno de los principales consultores de Mann en la redacción de la novela), en tanto que aquí no se llega a una reconciliación definitiva. La del *Doktor Faustus* es más una dialéctica de la paradoja que de la *Aufhebung*; los momentos opuestos pasan continuamente el uno al otro en lo que podríamos denominar una dinámica de rebote que no llega nunca a un punto final. La contrariedad no se resuelve por la superación en un tercer término sino precisamente por su coincidencia con la identidad. Identidad de lo diverso y diversidad de lo idéntico: ésta es la dialéctica de la ambigüedad.

El término «ambiguo», al igual que su correspondiente alemán *zweideutig*, se entienden usualmente como lo simplemente vago. El propio Diccionario de la Real Academia define lo ambiguo como lo «que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión.» Sin embargo, tanto el prefijo castellano «ambi-» como el alemán, *zwei-*, incluyen una referencia precisa a la dualidad. Ambos sentidos están presentes en el concepto de ambigüedad que opera en el *Doktor Faustus*. La ambigüedad funciona al mismo tiempo como elemento mediador de lo uno y lo múltiple, y como principio de coincidencia y alternancia de opuestos. Y, según inten-

taré mostrar, es esa doble función la que le permite convertirse en principio explicativo de la dinámica creadora o, dicho en otros términos, en principio del arte y de la vida.

El recurso del contraste se aprecia ya en la propia estructura de la novela que, como es sabido, tiene carácter biográfico. La idea de «hacer pasar lo demoníaco a través de un medio ejemplarmente ademoníaco, de encargar su exposición a un alma humanistamente piadosa y sencilla, amante horrorizada»², la justifica Mann por la finalidad de aliviar el horror del tema y por la posibilidad de establecer dos niveles temporales en la narración. Pero con ello se plantea ya una doble antinomia: por un lado, la que existe entre la figura del narrador Zeitblom y la del protagonista. Pues Mann no ha elegido aquí a un narrador cualquiera, sino precisamente a una personalidad eminentemente humanista que se opone diametralmente al antihumanismo demoníaco representado por Adrian. Zeitblom es el humanista que defiende el *homo Dei*³ y el ideal del hombre libre y bello⁴; Adrián es el fisicalista que se siente más atraído por lo inaccesible a la razón humana, por lo oculto y monstruoso de la creación física, por lo sobrenatural de la Naturaleza, que por la verdad, la libertad y la justicia⁵. Ambas figuras constituyen así los polos opuestos de la razón y la vida, que se complementan en la unidad de la narración. Zeitblom se ve obligado a hablar de aquello que por naturaleza más ajeno le resulta: «Lo demoníaco [...] lo he experimentado siempre como decididamente ajeno a mí por esencia.»⁶

Pero el que lo inhumano sea descrito y explicado desde un punto de vista esencialmente humano no supone aquí un falseamiento ni, mucho menos, un distanciamiento del objeto. Porque junto a esa separación abismal de perspectivas entre ambos personajes, existe un lazo de unión cuya estrechez raya a veces en lo trágico. Me refiero a la íntima amistad existente entre ellos. Zeitblom no oculta en ningún momento su amor por Adrian ni su angustia ante el destino de perdición de éste. Su personaje se asemeja en ocasiones a un ángel guardián que contempla con horror la inevitable perdición del alma a él confiada. Se trata de un amor puro que -a diferen-

² EDF, p. 22-23

³ Cf. *Doktor Faustus*, p. 364, Frankfurt a. M., Fischer, 1990 (Se cita como DF)

⁴ Cf. DF, p. 51

⁵ Cf. DF, p. 51

⁶ DF, p. 8

cia de la relación entre Adrian y el violinista Rudi Schwerdtfeger-, nunca adquiere el menor tinte de una atracción sexual. Es «un amor fiel por toda la eternidad», hacia un hombre «cuya secreta culpabilidad y espantoso fin nada han podido sobre ese amor, lo cual es quizá, quién sabe, un reflejo de la Gracia.»⁷ Por su parte, también Adrian ama, a su manera, a Zeitblom, a pesar de la satánica frialdad del primero y de la igualmente satánica prohibición de amar que pesa sobre él. Su relación con Zeitblom es la única duradera desde el principio al fin de sus días, él es el único resto de calor humano que no le es arrebatado y el único a quien Adrian confía su más oculto secreto: la aventura con la Esmeralda que supuso el comienzo del pacto diabólico. En último término, y pese a esa radical dualidad de perspectivas en los protagonistas de la novela, ambos no son sino un mismo personaje, y la biografía es en realidad una autobiografía. Ese es el verdadero motivo que llevó a Mann a no proporcionar ninguna descripción física de ellos que pudiera individualizarlos. Eso podía hacerse en el caso de los personajes secundarios, pero no en el de ambos protagonistas «que tienen demasiado que ocultar, a saber, el secreto de su identidad.»⁸

La segunda razón del carácter biográfico de la novela es, como se ha dicho, el doble nivel temporal que posibilita. Desde el comienzo, Mann tenía claro su propósito: escribir la novela de su época disfrazada bajo la historia de una vida artística precaria y pecadora⁹. La música se toma aquí como paradigma de una época y una cultura¹⁰, y Adrian no es más que «un héroe de nuestro tiempo» que debe cargar con el sufrimiento de la época¹¹. Ese tiempo no es, sin embargo, el que vive Adrian sino la época posterior a su muerte, en la que escribe Zeitblom y que coincide con la de la propia redacción de la novela por parte de Mann. Se trata del periodo

⁷ DF, p. 579

⁸ EDF, p. 62. En este sentido, resulta muy ilustrativa la observación que aparece en los *Diarios* de Mann, referida a la circunstancia de que Zeitblom, al narrar diversos episodios y conversaciones de Adrian que él no presenció, haga hincapié reiteradamente en que él no estaba allí pero lo sabe todo como si hubiera estado presente. «Me parece que en ese instante uno tiene simplemente que *crearle* el que está en condiciones de imaginarse las cosas más diversas con una "fidelidad vivencial". "Qui s'excuse...", y él se disculpa, quizá, con demasiada frecuencia.» T. MANN, *Tagebücher 1946-48*, p. 511, ed. de Inge Jens, Frankfurt a. M., Fischer, 1989

⁹ Cf. EDF, p. 28

¹⁰ Cf. EDF, p. 30

¹¹ Cf. EDF, p. 61

final de la Segunda Guerra Mundial y el consiguiente ocaso de la nación alemana. Así se explica el que la narración de episodios de la vida de Adrian alterne con la referencia a diversos momentos de la contienda simultánea al proceso de la narración. Algunas opiniones sostienen que esa referencia histórica no fue más que un recurso de Mann para demostrar su patriotismo alemán ante la críticas hacia él derivadas de su exilio a Suiza. Sea como fuere, lo cierto es que ese doble nivel temporal establece una dualidad en el objeto y el tono de la narración: la biografía de Adrian y la de Alemania son distintas pero a la vez una misma. La vida del hombre que se ha arrojado en brazos del diablo por causa del arte confluye y coincide con la de una cultura que, en nombre se presuntos ideales superiores, ha desembocado en la barbarie. Y el lamento de Zeitblom por la pérdida de su amigo se confunde con el lamento por la suerte de su patria, tal y como lo expresa la frase con la que se cierra la novela: «Dios tenga misericordia de vuestra pobre alma, amigo mío, patria mía.»¹² La dualidad del objeto desemboca así en la dualidad del tono de la narración. Los acontecimientos que estremecen al narrador mientras escribe se entrecruzan en polifonía con aquellos que narra, y sus reflexiones propias se explican por las vibraciones de los bombardeos y por el espanto interno, de una forma sucesivamente ambigua y unívoca.¹³

Una vez examinada la estructura literaria del *Doktor Faustus*, pasemos a considerar su contenido temático y el modo en que se articula el tema de la ambigüedad dentro de los distintos contextos. Como ya se mencionó, la problemática de fondo que la novela plantea es la de la oposición entre la razón y la vida, y entre las respectivas lógicas dominantes en ellas. La cultura burguesa en la que vive Adrian se nos presenta regida por una lógica de la razón compuesta de formas fijas, invariables y, como consecuencia, ya agotadas. La racionalidad burguesa no es capaz de asimilar la contradicción, la novedad ni la Historia. En ella todo está establecido de una vez por todas en virtud de unos dictados sempiternos, y nada debe cambiar. Las consecuencias inmediatas de esa presunta intemporalidad de la razón son la falsedad y la esterilidad. Falsedad, porque esa lógica burguesa considera que «todo es como debe ser» e ignora como inexistente -o, en el mejor de los casos, como relativo- lo que constituye, con mucho, el dominio más amplio de la realidad: el dolor, el mal, la perversión, lo oculto, lo siniestro, lo sobrenatural... En suma, todo aquello que no resulta explicable

¹² DF, p. 672

¹³ Cf. EDF, p. 24

según sus estrechos esquemas. Esterilidad, porque esa lógica es incapaz de innovación. En ella no cabe más que la perpetua reiteración de lo mismo y toda presunta innovación no es sino una parodia de lo antiguo o, mejor dicho, de lo viejo. Porque sus formas no tienen la eterna validez que pretenden ni son tampoco capaces de adaptarse al curso del tiempo (que viene marcado por la vida y no por la razón misma), caen pronto en el desgaste y el cansancio.

La falsedad y la esterilidad de la cultura en que vive producen en Adrian dos actitudes subjetivas fundamentales: el escepticismo y el hastío. El escepticismo se traduce en la ironía de su personalidad y su obra. La burla, el sarcasmo, la bufonada blasfema ante lo más sagrado, son la constante de las afirmaciones de Adrian, de su risa, de su relación con los hombres y, muy particularmente, de su obra musical. Pero, como apunta R. Baumgart¹⁴, no se trata ya de la ironía humanista y mediadora que aparecía en las otras obras de Mann sino, por el contrario, de la manifestación del interés demoníaco¹⁵. La ironía humanista es el resultado concomitante a los cambios intelectuales de una época, cuando ésta se percata del agotamiento del orden establecido. Es algo semejante a la decepción histórica que se experimenta por una realidad cultural determinada. Por el contrario, la ironía de Satán y, con ella, la de Leverkühn, está teñida de odio, de desprecio y de destrucción. No se limita a negar una realidad particular sino que alcanza a todo lo que el espíritu considera como real y verdadero. La ironía humanista deriva de un escepticismo limitado y pone la verdad en referencia a la razón; la demoníaca instala la verdad en el sentimiento y niega radicalmente la razón, afirmando la vida en su precariedad, su paradoja y su nihilidad.

Por otra parte, la de Adrian es una inteligencia superior, genial, que padece una enfermedad frecuente en las inteligencias geniales: el aburrimiento. Su vida escolar es descrita como una continua anticipación a las enseñanzas que recibe de sus maestros y que le producen el hastío característico de lo superado. A este respecto, su ingreso en el mundo de la música no le supone un alivio sino todo lo contrario. Pues el arte con que se encuentra Adrian es un arte desgastado y estéril, producto de una cultura agotada; un arte que no hace más que constatar «que lo aburrido se ha

¹⁴ Cf. R. BAUMGART, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, p. 168, München, Carl Hanser, 1964

¹⁵ Cf. *EDF*, p. 94-95

vuelto interesante porque lo interesante ha comenzado a hacerse aburrido»¹⁶. Esa es la obsesión constante que preside el desarrollo de la vida artística de Leverkühn: el miedo a que su obra sea una parodia de sí misma, una continua e irrisoria repetición de formas que están definitivamente muertas. Y esta será también, como veremos después, la idea en la que Mefistófeles centre su argumentación a la hora de proponer su pacto al músico.

Así, pues, la tarea urgente que se le encomienda al genio es resucitar el arte, sacarlo de la situación ficticia que lo hace impotente. Y la única salida que se le presentará a Adrian será la negación de la razón en favor de la vida: es ésta, y no aquella, la que constituye el modelo del arte verdaderamente creador; porque sólo ella es capaz de aportar siempre algo nuevo, en virtud de una ambigüedad esencial que hace que de lo mismo nazca siempre lo diverso. El arte debe abandonar el espíritu para convertirse en pasión. Pero «la verdadera pasión sólo existe en la ambigüedad y en forma de ironía».¹⁷

Pero antes de desarrollar a fondo este tema, y para respetar la cronología de la novela, pasemos a ver el proceso de iniciación de Adrian en la lógica de la ambigüedad. Dicho proceso comienza, a mi modo de ver, con los estudios teológicos que cursa y que al final habrán de revelarse como derivados de un interés demoníaco. Las enseñanzas que recibe Adrian en la Facultad de Teología y, particularmente, las teorías del Dr. Schleppfuß que tanto irritan a Zeitblom, se basan en el esquema de la antinomia, la complementariedad de opuestos, la paradoja y, en definitiva, la ambigüedad. Ningún concepto tiene un solo significado porque todo existe y se complementa en su contrario. No se puede hablar de Dios, ni del bien, ni de la belleza de un modo unívoco, sin significar al mismo tiempo el diablo, el mal y la fealdad.

Las doctrinas de Schleppfuß son para Zeitblom una clara muestra de cómo la Teología se inclina por naturaleza a la demonología¹⁸. Y resulta llamativo el hecho de que, en su conversación posterior con el demonio, Adrian haya de oír opiniones muy semejantes a las que había oído de boca de su profesor de Teología. Según estas últimas, Dios y el diablo son figuras complementarias que no pueden existir la una sin la otra, de modo que la existencia del Maligno se concibe como una consecuencia inevitable

¹⁶ *DF*, p. 320

¹⁷ *DF*, p. 325

¹⁸ Cf. *DF*, p. 125 y 135-36

de la existencia de Dios y adquiere así una índole eminentemente teológica¹⁹. Del mismo modo, la verdadera justificación de la existencia de Dios a la vista de la miseria de la Creación, consiste en su poder de sacar el bien del mal²⁰, de manera que la idea de Dios sólo tendría sentido desde el supuesto del mal y como la contrapartida de éste. Esa misma relación dialéctica entre Dios y el diablo se aplica también a los conceptos éticos del bien y el mal, y a los estéticos de lo bello y lo feo: «El mal era mucho más pernicioso cuando existía el bien, y el bien mucho más bello cuando existía el mal; quizá incluso -sobre eso se podía discutir-, el mal no sería en absoluto malo si no existiera el bien, ni el bien sería en absoluto bueno si no existiera el mal [...] Aquí se suscita el problema del bien y de la belleza absolutos, del bien y la belleza sin relación al mal y la fealdad, el problema de la cualidad carente de comparación. Donde falta la comparación, decía él, falta la medida y ya no se puede hablar de lo pesado ni lo leve, de lo grande ni lo pequeño. El bien y la belleza quedarían entonces reducidos a un ser sin cualidad, que sería muy parecido al no ser y quizá no preferible a éste.»²¹

Armado de este bagaje intelectual, Adrian constituye un terreno abonado para la tentación diabólica. Acostumbrado a moverse en el terreno de lo primitivo y lo escabroso, y familiarizado ya con el medio de la ambigüedad, gracias todo ello a su formación teológica, Adrian tiene la ocasión de comprender un descubrimiento temprano que había comunicado a Zeitblom, referido a su ocupación posterior y definitiva: el descubrimiento de que «la música es la ambigüedad como sistema»²². De acuerdo con la dialéctica antes expuesta, resulta que los conceptos que se contraponen no pueden en modo alguno ser absolutos, sino recíprocamente relativos; lo absoluto es la relación misma. Y eso lo ve Adrian ponerse de manifiesto de una manera particular en la música: en ella, «La relación lo es todo. Y si quieres darle un nombre más preciso, su nombre es "ambigüedad"». ²³ Un símbolo de esa ambigüedad es el «cuadrado mágico» que Adrian coloca siempre sobre su piano.²⁴ Las notas son en sí mismas imprecisas y sólo se definen en su relación unas con otras, al igual que los objetos de la realidad

¹⁹ Cf. *DF*, p. 136-37

²⁰ Cf. *DF*, p. 141

²¹ *DF*, p. 141

²² *DF*, p. 63

²³ *DF*, p. 63

²⁴ Cf. *DF*, p. 127 y 241, *EDF* p. 33

misma. Esa imprecisión esencial de la música la convierte inmediatamente en el lenguaje de la vida, de la pasión y del sentimiento. Y ese es justamente el lenguaje de lo demoníaco.

Así, pues, Adrian conoce ya el lenguaje de lo demoníaco antes de su entrevista con Satán, y ésta no sirve en realidad más que para explicitar su gramática. A este respecto, el pacto no representa ninguna revelación porque Adrian ya conocía o, al menos, intuía, la lógica del diablo. De hecho, ni siquiera se trata de un pacto propiamente dicho. Pues, como señalara en su día M. Klausner²⁵, a diferencia de otros pactos, aquí no se trata de una elección libre y consciente de vender el alma a cambio de una promesa diabólica. En este caso no hay una verdadera transacción, sino una simple constatación por parte del diablo de que el alma de Adrian le pertenece desde siempre. Si algo se le revela aquí al músico es simplemente la clase de persona que él es, a saber: un alma predestinada a los infiernos.

Esa idea de la predestinación que, como luego veremos, hace muy compleja la cuestión acerca de la suerte final de Adrian, proporciona unas connotaciones muy particulares al pacto satánico y hace que la figura del músico se presente, dentro de una clave teológico-demoníaca, con las características de un redentor o de una especie de Anticristo estético. Adrian no aparece como parte activa de un contrato sino como un elegido del diablo. Al igual que, según la Teología cristiana, Dios llama a sus elegidos desde el comienzo de los tiempos por el camino de la santidad, también el diablo, de existencia fundamentalmente teológica, tiene sus propios elegidos; y así, se ha fijado en Adrian desde un principio y lo ha tomado como instrumento propio, limitándose ahora a comunicárselo sin tan siquiera reclamar su «*fiat*». Y aunque la aventura de Adrian con la Esmeralda supusiera simbólicamente el inicio del pacto diabólico, tampoco puede atribuirse a ese episodio la significación de una venta explícita y consciente de la propia alma; esa aventura supondría más una iniciación o un bautismo satánico que el resultado de una decisión consciente y libre.

No es, pues, Adrian quien ha elegido al diablo sino el diablo quien ha elegido a Adrian. ¿Para qué? Dicho en pocas palabras: para redimir el arte, para sacarlo de la esterilidad en que vive y hacer de él un arte creador. Pero, dado que el artista no puede crear *ex nihilo*, como Dios, esa creación sólo puede realizarse al modo demoníaco: liberando las fuerzas vitales reprimidas por una racionalidad caduca: «¿Somos prestidigitadores? ¿Le arrancamos a la nada las cosas buenas de la nariz? [...] No creamos

²⁵ Cf. T. MANN, *Tagebücher 1946-48*, p. 685 de la ed. cit.

nada nuevo, eso es cosa de otros. Nosotros desatamos y liberamos.»²⁶ La creación demoníaca y, con ella, la artística, debe, pues, partir de lo dado y buscar en ello lo nuevo, tiene que sacar lo diverso de lo mismo. El único método válido para eso será justamente el opuesto al de la razón, que supone siempre la unificación de lo diverso, la universalización y la fijación de formas permanentes. El método no puede ser más que el que el diablo propone y que está, por lo demás, calcado de la vida: el camino de la disgregación y de la dispersión, el de la ambigüedad y la equivocidad. Un camino que, lejos de suponer una crítica destructiva, implica el estar más allá de toda crítica por estar más allá de toda reflexión: es el camino de la «magnífica irreflexión» diabólica.²⁷ Y ello supone, evidentemente, la renuncia a todo indicio de racionalidad y, con ella, a Dios. La idea del *lógos* como principio originario queda sustituida por la máxima «En el principio era la acción»²⁸ como fórmula de la creación artística, y la inspiración deja de ser un regalo divino para devenir un don demoníaco. Porque la verdadera inspiración «no es posible con Dios, que le deja hacer demasiado al entendimiento, sólo es posible con el diablo, el verdadero señor del entusiasmo.»²⁹

El mal se erige así en el verdadero principio del arte: «¿Crees tú - dice el diablo a Adrian- en un ingenio que no tenga nada que ver con los infiernos? *Non datur!* El artista es el hermano del criminal y del demente.»³⁰ Pero lo que no está tan claro es que el mal sea también la finalidad del arte. Pues el objetivo de esa redención del arte consiste precisamente en que la obra artística se vuelva a su vez redentora convirtiendo el mal en belleza, acogiendo el sufrimiento infinito y transformándolo en placer. El pacto diabólico no autoriza a establecer directamente una antítesis entre la belleza y el bien ni a calificar sin más lo bello como moralmente perverso. Porque las calificaciones éticas se siguen moviendo dentro del terreno de la razón práctica y el arte del que aquí se trata está más allá de aquella y, en ese respecto, más allá del bien y del mal. El arte, como la vida, no hace caso de la moral³¹. Antes bien, la supera, al suprimir las fronteras radicales que la razón establece entre el bien y el mal, entre la salud y la enfer-

²⁶ DF, p. 318

²⁷ Cf. DF, p. 318

²⁸ Cf. W. GOETHE, *Fausto*, parte I

²⁹ DF, p. 319

³⁰ DF, p. 317-18

³¹ Cf. DF, p. 326

medad. El arte es, ya lo vimos, el lenguaje propio de la vida; y la vida no sólo no se opone a lo morboso sino que lo necesita para mantenerse: «La Vida no ha surgido a la vida sin lo morboso [...] Ella se apodera del osado producto de la enfermedad, lo devora, lo digiere y, por el simple hecho de asumirlo en sí misma, aquél se convierte en salud. Ante el hecho de la acción vital, querido mío, queda abolida toda distinción entre enfermedad y salud.»³² Del mismo modo, un arte que quiera llamarse vivo no puede limitarse a representar un mundo angélico y sin culpa, sino que tiene que asumir la negatividad y la perversión, incorporar en sí mismo todo lo que es feo (*häßlich*) por odiado (*verhaßt*)³³, y hacerlo bello y digno de ser amado. La unidad de la obra de arte será, pues aquella que se revelaba en las lecciones de Schleppefuß: la unidad de la paradoja y la ambigüedad, la del desenfreno y la liberación total en los que todas las fronteras y distinciones quedan abolidas.

Dentro de la lógica de la vida, el bien necesita del mal, Dios del diablo, la belleza de la fealdad y la felicidad del sufrimiento. Y el arte debe asumirlo todo, lo positivo y lo negativo, porque sólo en la medida en que existe la negatividad puede tener entidad lo positivo. Como la vida, el arte debe incluir en sí mismo una dosis de negatividad que él ha de transformar hasta convertir en su contrario o, mejor, hasta borrar su distinción con él. Al igual que toda luz tiene que tener su sombra y toda cara su cruz, la dimensión beatífica y divina del arte reclama como contrapunto lo siniestro y lo demoníaco. Como la vida, el arte necesita de la enfermedad para crear, y el genio es el elegido para cargar con esa enfermedad³⁴.

A este respecto, puede apreciarse en la propuesta diabólica un doble sentido y diríamos que, por tanto, una ambigüedad. Por una parte, lo que Mefistófeles promete al músico es la posibilidad de una creación cuasidivina originada no desde el *lógos* sino desde la fuerza activa, una actividad artística que pueda considerarse propiamente como una *imitatio Dei*³⁵. Se le ofrece, pues, un entusiasmo en el sentido literal de la palabra, esto es, un endiosamiento. La genialidad ha de proporcionarle la ciencia del bien y del mal, la conciencia de su diferencia y de su unidad para, desde esa clarividencia, sanar lo que está enfermo y sacar, como hace Dios, bienes de los

³² *DF*, p. 318 y 326.

³³ Cf. *DF*, p. 412.

³⁴ «El genio es una forma de fuerza vital profundamente experimentada en la enfermedad, que crea a partir de ella y a través de ella es creadora.» *DF*, p. 472.

³⁵ Cf. *DF*, p. 110.

males. Desde este punto de vista, la promesa diabólica no difiere en lo esencial del originario «Seréis como dioses».

Pero junto a este carácter de tentación en el sentido estricto, el pacto se presenta como un sacrificio que transforma la figura de Adrian en la de una víctima redentora. En este sentido, la tentación no es ya promesa u ofrecimiento sino petición: al músico se le pide que renuncie a su alma, no con miras egoístas sino en nombre de una presunta salvación de la Humanidad. En realidad, al diablo no le interesa el triunfo universal del mal sino simplemente el mantener la dosis de mal que le corresponde. Incluso le interesa que el bien se mantenga, ya que él sabe que el mal no se mantiene sin referencia al bien y es consciente de que sin la existencia de Dios su propia existencia teológica quedaría anulada. Y ello da pie a que la renuncia de Adrian a su alma se plantee como un sacrificio por la Humanidad, esto es, como una acción sagrada: «¿Has olvidado lo que aprendiste en la Escuela Superior, que Dios es capaz de sacar el bien del mal y que no se le debe quitar la oportunidad? Además, siempre tiene que haber estado uno enfermo y loco para que los demás no necesiten estarlo [...] Tú dirigirás, trazarás la marcha del futuro, en tu nombre jurarán los muchachos que, gracias a tu demencia, no tendrán ya necesidad de estar locos. Su salud se alimentará de tu demencia y en ellos serás tú sano.»³⁶

Resulta, ciertamente, llamativo oír del diablo estas palabras, tan afines a la sentencia evangélica: «Conviene que muera un hombre por el pueblo». Pero más llamativo aún resulta encontrarnos con un maligno que reconoce la necesidad del bien, que fomenta una maldad con medida y que es consciente de que, al fomentarla, está dando ocasión a Dios de realizar el bien; un maligno que busca el alma de Adrian aun a sabiendas de que la perdición de éste redundará en la salvación de muchos. Por eso cabe preguntarse si un diablo tan bienintencionado puede ser el verdadero «malo» de la novela; si el verdadero Maligno que Mann quiere presentarnos no es en realidad Satán, que a veces hasta resulta simpático en su caracterización, sino otro muy distinto, a saber: el aburrimiento. No sé si el responder a esa cuestión es siquiera viable y, en todo caso, el intentarlo nos llevaría demasiado lejos. De modo que habrá que limitarse a dejarla planteada sin más.

El episodio de la tentación concluye con la descripción que el Rey de los Infiernos hace de su reino y, por consiguiente, de la futura suerte de Adrián³⁷. Y de nuevo aparece aquí reflejada, en su mayor crudeza, la

³⁶ *DF*, p. 317 y 326

³⁷ *Cf. DF*, p. 330 y ss.

lógica de la ambigüedad. El infierno que aquí se nos describe representa el triunfo definitivo de la ironía satánica. Es el lugar en el que «todo está abolido»: toda verdad, toda norma, todo principio y, por supuesto, todo lenguaje; o sea, todo lo que de una u otra manera tenga que ver con la razón. Es el reino del caos, del desenfreno y de la «magnífica irreflexión», en el que por toda la eternidad se conjugan lo increíble y lo irresponsable. Lo único que en él se da es la eterna negación por la que nada se da realmente y en la que cada cosa deviene su contrario. La tortura infinita y sin tregua degenera en goce escandaloso, el martirio supremo se une a la burla radical y el sufrimiento ilimitado a la irrisión profunda; el dolor común, lejos de suscitar la compasión, genera la ironía y el desprecio recíprocos. Pero lo que sobre todo define al infierno es la negación del término medio; en él sólo habita el exceso y la falta de medida, cosa por otro lado comprensible desde el momento en que por sus puertas no entra la razón: El infierno «es sólo la continuación de una existencia extravagante. Para decirlo en dos palabras: su esencia o, si quieres, lo más notable de él, es que sólo deja a sus ocupantes la elección entre la extrema frialdad y un ardor que podría fundir el granito. Entre esos dos estados huyen alternativamente dando alaridos, pues dentro del uno el otro aparece siempre como un alivio celestial pero inmediatamente se hace insoportable en el sentido más infernal de la palabra. Lo extremo de eso te tiene que gustar.»³⁸

Oscilación entre la extrema pasión y el vacío es el infierno, como también la vida de Adrian que, en tanto que existencia extravagante, no ha de ser más que una anticipación de aquél³⁹. Toda su biografía será una continua alternancia de la frialdad, la misantropía y el aislamiento, con un amor apasionado cuyos objetos le serán violentamente arrebatados por los infiernos, que le han exigido la renuncia al amor como condición *sine qua non* del pacto. Su vida artística es igualmente una oscilación entre la explosión creadora y la parálisis total.

Pero es en su obra musical donde se manifiesta de forma más patente esa ambivalencia que domina toda la atmósfera vital de Adrian. La idea de la inversión y la ambivalencia de los opuestos en su irreconciliable reciprocidad, son un carácter constante de la obra del músico que le hará merecer al mismo tiempo la acusación de blasfemo y el calificativo de «poseído de Dios». La música de Adrian, afirma en una ocasión Zeitblom, poseía el secreto de la identidad, una grandiosa capacidad de hacer deseme-

³⁸ *DF*, p. 331

³⁹ *Cf. DF*, p. 335

jante lo parecido⁴⁰. Su obra hace patente de una forma clara y hasta provocativa, esa ambigüedad esencial de la música que le permite sacar la diversidad y la oposición a partir de materiales idénticos. Así, se le ocurre dramatizar los grandiosos acontecimientos de la «Gesta» por medio de un grotesco coro de marionetas. Su primera gran obra, «El milagro del Todo», une a la solemnidad de su tema un carácter esencialmente burlesco que contribuye a atraer contra él el reproche de virtuosismo antiartístico, de blasfemia y crimen nihilista⁴¹. Ese carácter se agudiza aún más, si cabe, en su segunda obra maestra, el *Apocalipsis cum figuris*, una obra realmente sobrecogedora y cuya terrible conclusión, «muy lejos de la música romántica de la redención, confirma inexorablemente el carácter teológicamente negativo y despiadado del conjunto.⁴²» Aquí parece como si Adrian intentase, en contra de toda tradición, presentar el fin de los tiempos desde el punto de vista del condenado a quien, falto ya de toda esperanza, no le queda sino el sarcasmo. El Apocalipsis concebido como el definitivo triunfo del Reino de Dios en la tierra se opone y se confunde con su visión como el triunfo del Diablo sobre las almas de sus condenados. Esa abismal diversidad de lecturas de un mismo acontecimiento se representa en una música en la que el coro angélico coincide exactamente en sus formas y secuencias con la risa de los infiernos, y la voz de la Prostituta de Babilonia se confía a una soprano ligera; una música dominada por la paradoja de que en ella la disonancia expresa todo lo que es elevado, grave y piadoso, y la armonía tonal se reserva al mundo de los infiernos; y una música, finalmente, en la que las partes vocales y corales se permutan continuamente entre sí, sugiriendo una abolición entre el mundo humano y el de la materia.⁴³

Pero el punto máximo de la inversión en la obra musical de Adrian se encuentra en su obra postrera, el «Canto de dolor del Doctor Fausto», si bien dicha inversión adquiere aquí un matiz diferente en virtud de la dinámica biográfica del músico. Esa composición, resultado inmediato de la muerte de Eco, el sobrino amado del músico, no es ya la obra sarcástica de un hijo de los infiernos sino la lamentación de un condenado. En el diálogo consecuente a la muerte del niño, Adrian ha expresado a Zeitblom su voluntad de eliminar lo bueno y lo noble. Cuando Zeitblom le pregunta por lo

⁴⁰ Cf. *DF*, p. 502

⁴¹ Cf. *DF*, p. 367-68

⁴² *DF*, p. 480

⁴³ Cf. *DF*, p. 498-99

que quiere borrar, Adrian le contesta: «La Novena Sinfonía»⁴⁴. Esa eliminación, la inversión perfecta de la Novena Sinfonía, no es sino el Canto de Dolor. «Inversión» es la palabra que, según Zeitblom, define esta obra final: el Himno de la Alegría se convierte ahora en un Himno a la Tristeza; al canto de júbilo humano por la Creación opone Adrian la lamentación de Dios ante la perdición de su mundo. El orgullo se convierte en arrepentimiento y el sarcasmo en queja. Y a ello se añade, además, la inversión de la idea misma de la tentación, porque el condenado desprecia la posibilidad de la salvación y el carácter positivo del mundo en virtud del cual se quería salvarlo.⁴⁵

El «Canto de Dolor» constituye un retrato fiel de la situación final de Adrian, así como del desenlace de la novela. Se presenta aquí lo que podríamos denominar la «inversión suprema» que de algún modo recoge todas las antinomias y ambigüedades contenidas en la obra. Me refiero a la sobrecogedora confesión final de Adrian, de cuya interpretación y resultado depende en buena parte la suerte definitiva de su alma.

Ya en su conversación con el diablo, Adrian había especulado acerca de una posible vía de salvación de su alma: la de la contrición orgullosa, que considera el pecado cometido demasiado grande como para acceder al perdón⁴⁶. Y esa es precisamente la actitud que adopta en músico en sus últimos instantes de lucidez: «Mi pecado es demasiado grande como para que pudiera serme perdonado, y yo lo he llevado al grado máximo al especular mi cabeza que la más contrita incredulidad sobre la posibilidad de la gracia y el perdón podría ser lo más estimulante para la Eterna Bondad, aunque comprendo que ese cálculo insolente hace del todo imposible la misericordia. Pero, basándome en ello, fui más allá en la especulación y calculé que esa última infamia tendría que ser el más claro acicate para que la Bondad demostrara su infinitud. Y, de este modo, establecí una perversa competición con la Bondad suprema, sobre quién era más inagotable, ella o mi especulación.»⁴⁷

Esas palabras de Adrian reflejan la dramática ambigüedad en la que la más insolente blasfemia se identifica con el más contrito arrepentimiento. La cosa tiene, desde luego, su lógica dentro del contexto en que nos movemos. Ya vimos cómo el teólogo Schleppfuß y el diablo coincidían en la

⁴⁴ Cf. *DF*, p. 631

⁴⁵ Cf. *DF*, p. 646-47

⁴⁶ Cf. *DF*, p. 331-32

⁴⁷ *DF*, p. 662

opinión de que el mal es un acicate del bien y una ocasión para que Dios manifieste su bondad omnipotente. De acuerdo con ello, la misericordia necesaria para el perdón de un pecado tan abyecto como el de Adrian exige llegar al máximo de la perversión, en una provocación directa a la Bondad divina; pues sólo así se le puede incitar a demostrar que ella puede más y que, como decía la oración de Eco, «Por muy grande que sea el pecado de uno, mayor es la Gracia de Dios.»⁴⁸ Porque el suyo no es un pecado cualquiera, Adrian no puede acceder al perdón por la vía ordinaria; ésta sólo es válida para los autores de pecados corrientes y tolerables, a los que por ello él desprecia cordialmente pero envidia con fervor.⁴⁹ A él sólo le cabe la táctica demoníaca: oponer a la infinita bondad divina una ilimitada maldad humana, a fin de obligar a aquella a manifestarse; en otras palabras, tentar a Dios. Y, de ese modo, su desafío a Dios en esa esperanza más allá de la desesperación convierte su perversión radical en una penitencia redentora.

Así, pues, se le puede aplicar a Adrian lo mismo que al Doctor Fausto del «Canto del Dolor»: que muere como un malo y buen cristiano⁵⁰. Esto, evidentemente, no significa mucho de cara a pronunciarse sobre la salvación o condenación de su alma. Mann parece querer dejar la cuestión dentro de la misma ambigüedad que ha caracterizado toda la vida del músico. Adrian es, como vimos, un elegido del infierno que no ha decidido su propia suerte y a quien sólo se podría condenar en rigor de acuerdo con una doctrina de la predestinación tal como la que expresa una de las oraciones favoritas de su sobrino: «No se pierde la buena acción de nadie, a no ser que haya nacido para los infiernos.»⁵¹

En cualquier caso, no parece que Mann esté muy decidido a condenar a su protagonista. Porque, a pesar de todo, Adrian es un hombre grande que ha realizado una gran obra artística y a quien el pacto diabólico no le ha supuesto un ahorro de dificultades. Y, según el propio Mann confiesa, una difícil obra de arte acerca en grado máximo a Dios.⁵² Adrian es un hombre de extremos que, dentro de esa lógica de la ambigüedad en que se mueve, terminan tocándose; es un hombre capaz del mayor pecado pero también del mayor arrepentimiento y, por tanto, de la más alta santidad.⁵³

⁴⁸ *DF*, p. 622

⁴⁹ *Cf. DF*, p. 655

⁵⁰ *Cf. DF*, p. 643

⁵¹ *DF*, p. 622-23

⁵² *Cf. EDF*, p. 46

⁵³ «Extrema pecaminosidad, extrema penitencia, sólo esa sucesión produce

Y no es precisamente lo extremado, sino lo tibio, lo que es vomitivo de Dios. Al margen de su suerte final, la vida de Adrian tiene un claro contenido moral: la negación de la medianía estéril y satisfecha de sí misma; el rechazo de un término medio racional burgués que, lejos de ser virtud, es mediocridad que mata la vida; el mensaje de que hay que optar por la inconsciencia o por la conciencia infinita, porque la reflexión intermedia entre la nada y el infinito mata la Gracia.⁵⁴ Es difícil adjudicar calificativos morales a nuestro músico. Pero lo que sí es cierto es que aquella «Fue una vida de artista».⁵⁵

santidad.» *EDF*, p. 100

⁵⁴ Cf. *DF*, p. 412

⁵⁵ *DF*, p. 34