

#25

PATENCIA DE LO DEMONÍACO: LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA COMO RESTITUCIÓN DE LA VIDA EN LA NOVELA *DOKTOR FAUSTUS* DE THOMAS MANN

Juan Cabrera Sánchez
Universidad de los Andes, Colombia

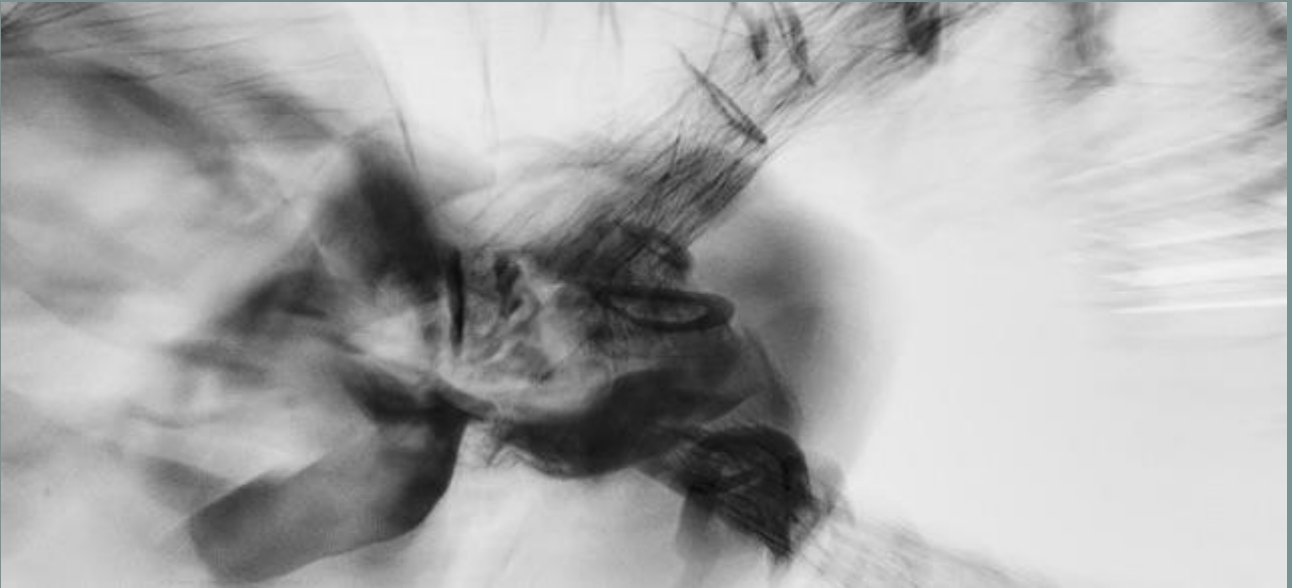
Ilustración || João Muniz

Artículo || Recibido: 31/07/2021 | Apto Comité Científico: 10/05/2021 | Publicado: 07/2021

DOI 10.1344/452f.2021.25.3

jd.cabrera59@uniandes.edu.co

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || En el escenario de la cuarta década del siglo XX en Europa, crítico de las consecuencias de la guerra en Alemania y en su exilio en los Estados Unidos, el escritor Thomas Mann publicó la novela *Doktor Faustus. La vida del compositor alemán Adrian Leverkühn* contada por un amigo. La obra explora la naturaleza singular de la creación en contraste con las condiciones sociales de la época en la que fue escrita y señala una reflexión particular sobre la restitución de la experiencia humana en un contexto de «crisis general de la cultura». El artículo indaga en esa experiencia en la novela por medio de los análisis de Mann, de algunas aproximaciones críticas sobre la obra y del problema de lo poético, según la mirada de Jean-Luc Nancy.

Palabras clave || Mann | Crisis | Crítica cultural | Espíritu | Experiencia artística

Clearly Demonic: Artistic Experience as Restitution of Life in Thomas Mann's *Doktor Faustus*

Abstract || Within the scene of the fourth decade of the twentieth century in Europe, critical of the consequences of the German war and during his exile in the United States, the writer Thomas Mann published the novel *Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, Told by a Friend*. In this novel, the singular nature of creation is glimpsed, in contrast to the social conditions of the period in which it was written and, a particular reflection on the restitution of the human experience is highlighted in a context of a “general crisis of culture”. The article explores this experience in the novel through Mann’s analysis, some of the critics of the work and the problem of the poetic, from the point of view of Jean-Luc Nancy.

Keywords || Mann | Crisis | Cultural criticism | Spirit | Artistic experience

Evidència d'allò demoníac: l'experiència artística com a restitució de la vida a la novel·la *Doktor Faustus* de Thomas Mann

Resum || En l'escenari de la quarta dècada del segle XX, crític amb les conseqüències de la guerra per Alemanya i exiliat als Estats Units, l'escriptor Thomas Mann va publicar la novel·la *Doktor Faustus. La vida del compositor alemany Adrian Leverkühn contada per un amic*. L'obra entreveu la naturalesa singular de la creació en contrast amb les condicions socials de l'època en què va ser escrita i destaca una reflexió particular sobre la restitució de l'experiència humana dins d'un context de «crisi general de la cultura». L'article indaga en aquesta experiència dins de la novel·la mitjançant les anàlisis de Mann, d'alguns crítics de l'obra i del problema de la poètica, en la mirada de Jean-Luc Nancy

Paraules clau || Mann | Crisi | Crítica cultural | Esperit | Experiència artística

A inicios del año 1943, con sesenta y ocho años, y tras culminar el último libro de la novela en cuatro partes *José y sus hermanos*, Thomas Mann profundizó en cierto motivo «espiritual» de su producción literaria, reflejado de un modo más o menos evidente desde la creación de *Los Buddenbrook* y que se integraría en algunas preocupaciones de sus protagonistas. En *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela*, el autor describe una posibilidad de «liberación» en el tratamiento del problema de lo «demoníaco», en la medida en la que, desde su juventud, había tenido una «idea nebulosa [...] de la liberación diabólica y desastrosa de una naturaleza de artista» (Mann, 1961: 22).

La posibilidad de trabajar este tema tomaba cuerpo en un contexto de profunda convulsión política en Europa, en el exilio en los Estados Unidos y en medio de problemas de salud cada vez más apremiantes, lo que suponía, además de la indagación en las particularidades «demoniacas» del arte, la necesidad de asumir objetivamente su tiempo histórico, pero también su resistencia personal para llevar a cabo tal proyecto. La leyenda clásica de *Fausto* a través de sus ediciones populares sería un punto de partida (cf. 1961: 22). La importancia del argumento a la luz de su presente, por los valores espirituales alemanes arrebatados en la «embriaguez de los pueblos fascistas» (1961: 32), desde el «anónimo del siglo XVI [...] *Historia del Doctor Johann Faust*» (Bayón, 2006: 111), según lo señala Fernando Bayón en *Thomas Mann: la última modernidad a la luz de nuestras tragedias*, radicaba en la necesidad de establecer nuevamente, desde la creación de la leyenda y en su tratamiento hasta Johann Wolfgang von Goethe, el problema de un pacto con el demonio, uno que permitiera una reflexión crítica sobre las condiciones en las que se encontraba el mundo occidental, pero que transcribiera con sentido el «último trabajo» (1961: 24) de su vida para ese momento.

Sin embargo, tal y como afirma Hermann Kurzke en la biografía que hace del autor, «Thomas Mann no creía llanamente en el diablo» (Kurzke, 2003: 556), sino que este adviene «allí donde la espiritualidad más elevada se casa con el deseo más profundo de perder la conciencia» (2003: 558), en la forma de un arrobamiento que, en la perspectiva de Mann y por su contexto, tendría que integrar la composición novelística y que desembocaría en este caso en la enfermedad, «ráfaga inhumana y fría» (cf. 1961: 30) que interrogara a la historia y la instrumentalización de la modernidad (cf. Bayón, 2006: 115). Estos cuestionamientos supondrían, además, una ruptura con la tradición artística, que lo llevaría a explorar los límites de la creación a través del pensamiento de Friedrich Nietzsche, pilar fundamental para su obra literaria; de la vanguardia musical con la propuesta de Arnold Schönberg y el dodecafonismo, o de la necesidad de una deconstrucción del juicio estético, por medio de la relación de amistad que mantuvo con Theodor Adorno en la última parte de su vida, hasta su muerte en 1955.

Lo musical y la inminencia del pacto diabólico forjarían el carácter del compositor Adrian Leverkühn, en la clave de un reencuentro con cierta experiencia y a través de algunas consideraciones sobre el valor del arte

como respuesta a la situación ético-política del mundo, respuesta que sería la suya propia en la obra poética. En este trabajo profundizo en la importancia que tiene esa experiencia para el desarrollo de la novela.

En la primera parte tengo en cuenta los cuestionamientos de Mann en el exilio y su posición sobre las condiciones históricas en las que se encuentra Occidente. Para esto, muestro la importancia que da el autor a la creación de una obra con un carácter «biográfico» por medio de la relación que mantienen los dos personajes principales. Indago en la reflexión que Georg Lukács hace sobre el desarrollo artístico del protagonista en medio de la crisis social y lo vinculo con algunas descripciones teóricas sobre el lazo entre subjetividad y mundo que da lugar, en el contexto de Mann, a un pacto —uno nuevo, en la tradición alemana sobre el tema— con el diablo.

En la segunda parte reviso el trabajo de Adrian Leverkühn en el marco de una propuesta que no puede identificarse con su tiempo histórico pero que se convierte en su más complejo testimonio. Para ello, además de algunas aproximaciones del autor a la obra, abordo los temas de la «espiritualización» y del «principio del montaje», este último en base a la descripción que, sobre esto, le da Theodor Adorno. Por último, reflexiono sobre una restitución de la experiencia humana a través de lo artístico en la novela. Así, a modo de ilustración de las categorías y por su importancia para afianzar en esta línea el planteamiento, tengo en cuenta la pregunta por la experiencia poética en el análisis que hace Jean-Luc Nancy, en los párrafos 10 y 11 de *Cálculo del poeta*, sobre la «patencia» en la poesía, y lo vinculo con la pregunta del autor sobre lo «demoníaco», problema que definirá de diferentes formas el horizonte de la narración.

1. La doble formulación crítica de Mann: Serenus Zeitblom y Adrian Leverkühn

En el capítulo VII de *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela*, Thomas Mann describe la importancia que para su círculo cultural tenía en el año 1943 el planteamiento anticipado de la construcción de una república liberal democrática en Alemania, después de una eventual caída del nazismo en Europa y del fin de la Segunda Guerra Mundial. En los preparativos para iniciar la escritura del capítulo IX de *Doktor Faustus*, entre la correspondencia de algunos intelectuales cercanos y de las peticiones para la transmisión de programas radiales, una carta de Bertolt Brecht le llamaba la atención de una forma «severa y llena de reproches» por sus dudas sobre la conformación de una «decente república liberal democrática» (1961: 64-65), a la que Mann respondería por medio de una carta dirigida a la asociación Overseas Press:

Pero después de esta guerra, ¡qué masas desnudas y crudas tendremos! ¡Qué revolucionadas, proletarizadas, corrompidas, privadas de fe! La proclamación de un bolcheviquismo nacional y la anexión a Rusia no son del todo imposibles. Pero el país está perdido para una decente república liberal democrática... (1961: 65).

Esta postura, tema central en el autor y que denuncia públicamente en el exilio, define las razones por las que para él era necesario pensar en otra clave la posibilidad de una restitución de los valores culturales alemanes en medio de la «pérdida». A diferencia de Brecht, en el sentido del papel crítico que ambos autores desempeñaron en el contexto de la guerra, como lo señalan *Hans Mayer y Zack Zipes en Thomas Mann and Bertolt Brecht. Anatomy of an Antagonism*, para Mann las condiciones en las que se encontraba el país eran históricamente irreconciliables:

[...] in regard to the question of a future democracy for Germany, Brecht formulates some thoughts about union while the author of *Doctor Faustus* conceives a manichean dualism which decrees: born democrats, as it were, on one side; the Germans on the other (Mayer y Zipes, 1975: 115).

Con la imposibilidad de una «unión democrática» y convencido de que en esa situación «la cultura crítica del Occidente» era «muy superior» (1961: 31) por el apoyo permanente que recibe de diferentes fuentes en Estados Unidos para la construcción de la novela, Mann insiste en el compromiso de no ceder ante el malestar sociopolítico al que se enfrenta Europa y lo vincula con el cuestionamiento «espiritual» en el que se encontraba después de su última obra, *José y sus hermanos*. Con una fórmula narrativa similar a la que usara anteriormente en *La montaña mágica* para Joachim Ziemssen y su relación con Hans Castorp, Serenus Zeitblom se distingue como una pieza fundamental en el proceso creativo y en el destino de Adrian Leverkühn, pero también como un testigo del conflicto político que se cierne a su alrededor, tal y como relata, por ejemplo, en el inicio del capítulo XLI, en donde se refleja abiertamente la postura del autor: «Sobre Alemania se precipitan las fuerzas de la destrucción. Entre los escombros de nuestras ciudades engordan las ratas con carne de cadáver» (Mann, 1985: 448).

El «profesor Zeitblom» define la «singular realidad que lo penetra todo» (1961: 35), por lo que es siempre capaz de aproximarse críticamente a la situación de su país, como lo hace el mismo Mann, y por lo que no deja de observar, no sin una profunda reserva, la particularidad del carácter y la propuesta artística de su amigo, en un contexto de crisis como el que ya se avecinaba durante la vida del compositor, antes de la Segunda Guerra Mundial. Esta propuesta despliega la posibilidad de una experiencia a través de lo que Mann distingue en *Los orígenes del Doktor Faustus* como algo que se «oculta»:

[...] era menester observar una prohibición o, por lo menos, obedecer a un mandamiento de máxima contención en una vivificación de lo exterior que amenazaba disminuir y hacer trivial la caída psíquica y su valor simbólico y representativo. Y fue exactamente así: personajes de novela en sentido pintoresco debían ser solo las figuras periféricas del libro, [...] pero no los dos protagonistas que tienen demasiado que ocultar, esto es, el secreto de su identidad (1961: 85).

Lo que se «oculta» se insinúa en el testimonio de Zeitblom y se pone en marcha en la obra de Leverkühn desde la infancia de ambos, como un doble registro necesario para la mirada y el espíritu de Mann. En *Thomas Mann*, Georg Lukács hace un análisis sobre el vínculo particular que tienen en este sentido los dos personajes. El autor enfatiza el papel

de Zeitblom como un «mediador artístico» (Lukács, 1969: 97) por el que es posible una aproximación a Leverkühn, pues devela la violencia política del fascismo y de la guerra, no obstante, con la perspectiva de un «típico humanista del viejo estilo», lo que también influye en la reserva y en la «profunda desconfianza» (Lukács, 1969: 98, 99) que muestra hacia la obra de su amigo. Esta postura, que en la reflexión de Lukács no supone un rechazo sistemático hacia los valores de Adrian Leverkühn, se convierte en un lugar desde el que sería preciso aproximarse para comprender la experiencia en la que el protagonista insiste.

Tal experiencia se evidencia, por ejemplo, en sus afectos por la naturaleza, por «Las maravillas del Todo», como titula a una de sus composiciones, como lo abordaré más adelante, y con la que Zeitblom no estaría de acuerdo por su «puerilidad» (cf. 1985: 291), pero también por una que es posible por el establecimiento del pacto diabólico y por las consecuencias del mismo con el desarrollo de la enfermedad¹.

Lukács señala la importancia de este «Fausto» a la luz de su época, en contraste con los motivos de la obra *Fausto* de Goethe. En Goethe, el pacto diabólico se determina por el apareamiento de un «gran mundo» en el que los «estériles ensayos (mágicos)» implican una «transformación del pensamiento en praxis social» (Lukács, 1969: 71), es decir, por el hecho de que Goethe procura la restitución de un «gran mundo autóctono y democrático» en Alemania, bajo el manto de la revolución de 1848 (cf. Lukács, 1969: 68). Para Mann, el resultado histórico de los procesos de su país está atravesado por dos guerras mundiales, de las que sus personajes son partícipes. En este sentido, por un lado, Leverkühn reinterpreta la creación musical como un espacio en el que es posible tener una comprensión de la vida en medio de la crisis, en el «pequeño mundo» que para Lukács se transforma en la «intimidad al resguardo del poder» (Lukács, 1969: 70); por otro lado, Zeitblom denuncia la desfiguración histórica de su tiempo al demostrar, efectivamente, que las aspiraciones ético-políticas de Alemania desde el siglo XVI no fueron más que «mera ideología» (cf. Lukács, 1969: 111), en un tono similar al que Mann señala a Bertolt Brecht sobre la situación del país con el ascenso del nazismo.

Esta búsqueda de un refugio, el «resguardo» al que retorna el personaje y que denota el escepticismo de Mann sobre la integración de una nueva democracia alemana, que también tiene que ver con el futuro de Occidente por la magnitud del conflicto, no supone, simplemente, un repliegue en la subjetividad² por el sentimiento del artista. El protagonista engasta su obra sobre una «fría construcción» racional (cf. Lukács, 1969: 107) a la que Lukács da un lugar fundamental, en un sentido análogo al hecho de que para Mann su personaje es un «héroe de nuestro tiempo, un hombre que lleva en sí los sufrimientos de la época», como le dice en una ocasión al escritor Leonhard Frank (cf. 1961: 84).

Lo que se «oculta» y se trasfiere entre ambos, pero que finalmente Adrian Leverkühn apresta a través de la creación, tiene un carácter

«frío» y racional que se enlaza directamente con el problema de lo «espiritual», en la interpretación que le da el autor en la novela, porque «en la raíz de todos los problemas creadores de Adrian Leverkühn se oculta el de la libertad y el compromiso, el de la subjetividad y el orden» (cf. Lukács, 1969: 107).

La razón y lo espiritual sirven de fundamento para que el autor cuestione el problema de los alcances culturales del arte, tanto en el caso del protagonista como del escritor, en relación, por ejemplo, con lo que le refiere a la traductora Hellen Lowe-Porter sobre el tema: «El arte, cuando es digno de tal nombre es un testimonio de esa voluntad de llegar al límite extremo» (1961: 144); pero también por el modo en el que Leverkühn entiende lo subjetivo en su contexto, el «pequeño mundo», que su amigo asume con sospecha pero con abierta fascinación y que pone en evidencia, como un cuestionamiento radical, que «todo lo noble y bueno de la evolución de la humanidad» debe eliminarse (cf. Lukács, 1969: 87): Leverkühn renuncia al mundo en el mismo momento en el que aspira a retornar para dislocar el sentido de lo histórico y de lo humano. Erich Kahler, en su estudio *The orbit of Thomas Mann*, en el capítulo «Secularization of the devil: Thomas Mann's "Doctor Faustus"», resalta que en todo este proceso lo que surge es un «soliloquio polifónico» del artista enfrentado con su tiempo:

The traditional art forms have grown problematic through external, social, and cultural evolution, as well as through internal evolution, evolution of technique; art has become its own subject matter. And since the function of the artist and the intellectual has been called into question by the moral and social events of our epoch, the artist himself is drawn into a kind of polyphonic soliloquy on his role in our world (Kahler, 1969: 21).

La obra de Mann gira en torno de este enlace entre el plano subjetivo-espiritual y el mundo objetivo, en el marco de una «crisis general de la cultura» (1961: 63), razón por la que el pacto diabólico tiene tanta importancia y se distancia, como lo aborda Lukács, del planteamiento que da Goethe a la leyenda clásica. La obra de Leverkühn es un lamento —el «Lamento del Doktor Faustus», como el protagonista titula su última composición—, pero uno en el que el «soliloquio polifónico» que resalta Kahler se torna en una seña de esperanza para el mundo moderno. En el ensayo *Tres voces*, en el capítulo dedicado a Thomas Mann, Juan García Ponce aborda este problema al afirmar que la novela es:

[...] un lamento lleno de desesperación, un juicio contra la civilización y la cultura que el mismo Mann representa [...] para descender a sus más negras profundidades, pero que, sin embargo, a través de este mismo acto encierra la posibilidad de una última esperanza (García, 2000: 55).

La «esperanza», por la naturaleza creativa de Leverkühn y la mirada crítica de Zeitblom, se corresponde con el objetivo de Mann de narrar una historia «para la situación del arte en general, de la cultura y hasta del hombre, del espíritu mismo de nuestra época» (1961: 43), porque esta espiritualidad no puede alcanzarse ya simplemente en el marco del proyecto de la modernidad ni en el contexto de la guerra y el fascismo.

De este modo, la aparente indiferencia en la que el artista se repliega es el lugar justo donde se anuda una esperanza en medio de la crisis

histórico-política a la que ha llegado Alemania y el mundo occidental. Mann tiene en cuenta esto y lo simboliza en el proceso creativo del compositor y en la luz que arroja su obra sobre el problema.

2. Espiritualización, obra de arte y resignificación de la vida humana

Desde 1942, mientras estuvo exiliado en la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos, Thomas Mann mantuvo contacto con algunos exponentes de la cultura y del pensamiento que, como él, habían salido de Europa en medio de la persecución y la crisis política. Asistente a veladas en las que se discutía sobre la situación de Alemania y sobre diversos problemas de la tradición y de la vanguardia artística de la época, el pensador Theodor Adorno apareció en su vida y le permitió la formulación integral de un estilo para la obra de Adrian Leverkühn. Decantado por las particularidades de un género que trasgrediera los cánones musicales tradicionales, Mann, con el ánimo de no caer en lo que advierte como un «chapuceo de los *dilettanti*», acude a Adorno como un «consejero» por sus reflexiones sobre estética y por sus conocimientos sobre teoría musical, pero también por el hecho de que «los estudios de técnica musical» lo asustaban y aburrían, como lo confiesa en su diario (cf. 1961: 42, 43). Así, mantendrían una correspondencia desde 1943 y hasta 1955 en la que se seguirían de cerca ciertos problemas en los que se identifica la experiencia estética que subyace en la obra del protagonista.

En el mes de diciembre de 1945, en una de las cartas publicadas en el texto *Correspondencia 1943-1955*, Mann le pide a Adorno una serie de pistas con las que pudiera narrar con credibilidad la historia de la composición musical de Adrian Leverkühn. Para esto, le recuerda el problema del «principio del montaje», es decir, el modo por el cual su fuerza creativa siempre dependió de «una especie de plagio superior» (Adorno y Mann, 2006: 22) de temas de diversa índole. La caracterización de la biografía sobre un músico «alemán» suponía que en una situación como en la que estaba Alemania, y con ellos como emigrantes exiliados, la novela debía tener un tono de «burla» sobre el problema del arte (cf. Adorno y Mann, 2006: 24), algo que, si se tiene en cuenta el análisis de García, se extendería como una «parodia» sobre «la forma de la biografía objetiva y humanista en la que se pretende mostrar el alto ejemplo que siempre encierra la vida de un gran hombre» (2000: 55, 56).

En vista de que el país no sería el mismo después del conflicto y de que quizá no podría darse, no sin una inmensa dificultad, un eventual proyecto social y democrático, además de una recomposición ulterior de los valores tradicionales del humanismo, y de que para Mann era necesario que la obra fuera capaz de invertir la fórmula de esta tradición a través de la tradición misma, de la leyenda clásica del pacto diabólico, el personaje tendría entonces que llevar la creación hasta sus últimas consecuencias³ e incluso poner en riesgo su vida, como un sacrificio en el que, en nombre de este proceso, el espíritu del artista ya no puede

ser libre. El espíritu pensado como una figura en la que es posible una reflexión de las condiciones de la existencia se da en la obra que aspira, si se quiere, a lo «espiritual» —no ya al «gran mundo» por el que se inclina Fausto, en la obra de Goethe—, como lo muestra García:

[...] En *Doctor Faustus*, como para no permitir ninguna duda sobre el terrible carácter de la novela, [...] la historia no será la del hombre del espíritu que vende su alma para ganar el mundo, sino la del hombre del espíritu que entrega su libertad para ganar el espíritu mismo, ya que desprecia demasiado al mundo en el que se ha hecho imposible alcanzar a aquel (2000: 56).

Mann profundiza en la importancia que para esto tiene la deconstrucción de la obra musical, por medio de los aportes teóricos que recibe de Adorno, pero también, como ya es sabido, de la técnica dodecafónica de Arnold Schönberg, con respecto a lo que se aclara en el texto de correspondencia entre Mann y Adorno, en las notas a una carta de julio de 1948, por el «tratamiento de elementos específicos tales como determinadas modulaciones y otras particularidades armónicas, en especial las de la técnica dodecafónica, [...] poco corrientes para muchos músicos» (Adorno y Mann, 2006: 32). A lo largo de la novela, el público que escucha a Leverkühn recibe sus composiciones con mayor reserva, pero también con más admiración, como en el ejemplo presentado más arriba sobre la pieza «Las maravillas del Todo», porque en cada una se va revelando además de una ruptura con lo tradicional un «cierto» tipo de espiritualidad:

Esta música nada tenía que ver con el espíritu inspirador de «Fiesta de Primavera», con el espíritu de humilde glorificación, y de no ser por ciertos signos característicos de la escritura musical, en los que la personalidad del autor se revelaba, nadie hubiese podido creer que ambas obras eran creación de un mismo ingenio. [...] la frecuentación de lo desmedido y de lo extrahumano no era cosa para predisponer a la piedad. Un sardonismo luciférico, un canto de alabanza socarrón y burlesco [...] que no en poca medida contribuyó a que mi amigo fuera acusado de virtuosismo antiartístico, tratado de blasfemador y nihilista (1985: 291).

Además, para el autor sería también necesario entender lo musical como una «totalidad», desde las primeras incursiones de Adrian Leverkühn en el tema a través del profesor Wendell Kretzschmar, hasta sus composiciones de madurez bajo el influjo de la enfermedad; pero también con un sentido que le compete exclusivamente a «él», al protagonista, como una suerte de morada desde la que dirige un mensaje al mundo. Kahler sugiere este problema en su reflexión sobre la novela:

We need not to be surprised if readers shake their heads over the minute descriptions of a kind of music that has never been written and perhaps never could be written. People will ask: Is this necessary? Is this possible? It was necessary, and it has been done. It is both legitimate and necessary. A reader who wishes to be spared the reading of the theoretical discussions and technical details may as well spare himself the reading of the book altogether; there is no other way of penetrating to its innermost meaning (Kahler, 1969: 34).

Lo técnico musical, que en un principio denota una extrapolación del arte y unos nuevos horizontes de la composición en su contexto, se convierte

eventualmente y de un modo muy preciso en un medio en el que el problema de lo espiritual emerge —con un «significado más íntimo», como advierte Kahler— y que Mann sugiere en distintos lugares de la obra, pero también en sus reflexiones. Así, lo narrado se descubre como una especie de búsqueda en la que lo musical no es otra cosa que un umbral, una condición creativa necesaria para develar una experiencia en la que Adrian Leverkühn se reencuentra.

En la misma carta de diciembre de 1945, Mann interpela a Adorno con una serie de preguntas sobre el tema de la obra: «¿qué haría usted si tuviera un pacto con el diablo?; ¿pondría en mis manos tal o cual rasgo musical para favorecer la ilusión?» Y prosigue: «Revolotea en mi mente algo satánico religioso, demoníaco piadoso, [...] que suene criminal, que se burle una y otra vez del arte, también que retorne a lo primitivo elemental» (cf. Adorno y Mann, 2006: 24). ¿Qué significa algo «primitivo elemental» en la biografía de un músico que se convierte en el testigo crítico de una época? El autor lo sugiere, en base al problema de lo espiritual señalado más arriba, por medio de una serie de experiencias que sirven para la obra del compositor y que aparecen en varias secuencias de la novela, entre otras, como la de los experimentos del padre del músico, Jonathan Leverkühn, que en la perspectiva de Zeitblom lo convertían en un «especulador y un adivino» porque «se inclinaba siempre hacia una orientación intuitiva, semi mística, inseparable por otra parte [...] del pensamiento humano» (1985: 20); la de las lecciones de juventud de su mentor Kretzschmar⁴ sobre la obra tardía de Ludwig van Beethoven (cf. 1985: 54) o la de las clases de teología con los profesores Ehrenfried Kumpf y Eberhard Schleppfuss en la Universidad de Halle, en las que se discute profusamente el problema del «mal», como aparece en el capítulo XIII:

Las relaciones familiares y violentas del profesor Kumpf con el demonio no eran nada al lado de la realidad psicológica que Schleppfuss solía prestar a la figura del Destructor, del ángel caído expulsado del reino de Dios. Nuestro hombre elevaba dialécticamente, si así puede decirse, la afrenta blasfematoria a las regiones de lo divino, el infierno al Empireo; presentaba la aberración como un complemento necesario e innato de lo sagrado [...], como una casi irresistible provocación a profanar la divinidad (1985: 107).

Correlativamente, Adorno, en una carta enviada a Mann tres años después con motivo de la publicación del libro *Filosofía de la nueva música*, en el que se aborda la propuesta musical de Schönberg, declara que «[...] está probado que la iluminación constructiva de la música [...] amenaza con un violento retroceso hacia algo tenebroso, mitológico» (Adorno y Mann, 2006: 38). Si la música tiene que ver con una especie de *retorno*, como lo intuyen ambos autores, en la novela esto se convierte en el lugar justo en donde aparece el problema de lo «demoníaco», lugar que está asociado directamente con la composición literaria del autor, en el marco de la experiencia del protagonista, y que trazaré aquí como planteamiento central a través de la categoría del «sentido» como un «cálculo», que aborda Jean-Luc Nancy en su estudio sobre la obra poética de Friedrich Hölderlin.

3. Cálculo del poeta: lo demoníaco como resquicio de la experiencia

Hermann Kurzke, en el texto biográfico *Thomas Mann*, afirma que en la novela *Adrian Leverkühn* se recoge en su soledad porque es de la única manera en la que puede llevar a cabo su obra. Sin embargo, como he venido señalando, esto no solo es posible desde la técnica de la composición musical ni de su papel como crítico de su tiempo histórico, sino porque de este modo puede aparecer en él una «añoranza por la Vida» (Kurzke, 2003: 555).

En su búsqueda, de la que es testigo Zeitblom y por la que puede narrar la biografía de su amigo con el ánimo perspicaz de «poderle ver y vigilar de cerca» (1985: 93), como expresa al tomar la decisión de acompañarlo en los seminarios de la Universidad de Halle, Leverkühn redescubre los motivos por los que efectivamente lo único que reviste de sentido a la existencia es la posibilidad de su experiencia⁵, que Zeitblom en sí mismo no comprende pero a la que se acerca con «dudosa satisfacción» (1985: 102). Esta característica, que es profundizada en la novela a través de la creación musical, discutida por medio de diversos temas en veladas intelectuales con personajes secundarios y en su mismo proceso de declive por la enfermedad, se abre con particularidad si se tienen en cuenta algunas escenas de su vida.

Por un lado, por ejemplo, y desde su infancia, su padre familiarizaba a ambos personajes con ciertos detalles de la naturaleza, como en el caso del libro ilustrado que los tres revisaban «sobre mariposas y morfos de los trópicos, decorados con todos los colores de la paleta y modelados por el más exquisito gusto como por mano artífice —insectos de fantástica e inenarrable belleza» (1985: 16)—. Igualmente, esta experiencia se vislumbra cuando Zeitblom se conmueve con la decisión de su amigo de componer sus piezas sobre temas con un carácter científico que, para un «típico humanista» como él, no hacían parte del medio artístico, como es narrado en el capítulo XXVII a través del problema de lo «esférico» y de la «gota en el cántaro», que Leverkühn retoma del poeta Friedrich Klopstock. Este llama su atención por la interpretación que hace de la forma de la Tierra, de las «profundidades marinas» y sus «frenéticas extravagancias» (1985: 281, 282), del «océano de los mundos» y lo «inconcebiblemente descomunal», y que expone como «sus investigaciones o, como él decía, [...] sus experiencias en el campo de lo monstruoso» (1985: 285-286).

Pero también, el problema de la restitución de la «Vida», posible por la sensibilidad del artista, da lugar a una reflexión sobre ciertos problemas de la *razón*, sugerido, por ejemplo, a través del grabado *Melancolía* de Alberto Durero, que llamaba la atención de Mann de un modo particular: al llegar a Halle, Zeitblom repara en que su amigo había sujetado el grabado en una pared encima del piano y observa con inquietud que el «cuadrado mágico» que allí aparece da siempre la misma cifra, con un «principio ordenador» inexplicable (cf. 1985: 99, 100) que se enlaza con la «sensibilidad para la claridad matemática» que confiesa tener Mann

en *Relato de mi vida* (Mann, 1971: 71). ¿Cuál es la significación de estos episodios para despejar lo que implica una experiencia necesaria para el artista? Su lugar se da en lo que Jean-Luc Nancy señala como la «patencia» en la poesía.

En *Cálculo del poeta*, Nancy aborda el problema del «cálculo» en la obra de Friedrich Hölderlin, como categoría fundamental para comprender el horizonte del lenguaje poético. En los párrafos 10 y 11 señala que la poesía «mide divinamente [...] según una medida que nada mide», es decir, según una experiencia lingüística en la que el poeta habita un mundo que no le dice más que una «verdad», que a su vez define el motivo por el que «la palabra de los poetas es verdadera» (Nancy, 2014: 103). Lo que mide el poeta es, justamente, «aquello que debe ser dicho» y en donde, como aclara a lo largo de su ensayo, los dioses están en retirada, pues lo «divino» no puede ser una promesa inalcanzable del lenguaje, el mismo que el poeta emplea para despejar la verdad. Lo que resta en la poesía es la «venida» de una verdad, pero no lo que «está por venir» en la seña de los dioses: «[...] está por entero en el golpe, en el compás y en el tono métrico, sintáctico y semántico de este verso que hace, en resumidas cuentas, que la “venida” se vuelva sobre sí misma» (2014: 104). La poesía se despeja entonces en la activación de una experiencia en donde el poeta establece un «cálculo» sobre lo que no se puede medir, esto es, sobre lo que el autor llama una «patencia», que encierra su sentido:

Medirse con lo divino no es enfrentarse a ello en una inverosímil rivalidad: es medirse con lo inconmensurable del paso, con la inconmensurable separación del *lugar* del paso, para aprehenderlo como inconmensurable, aunque aprehendiéndolo con exactitud, con la absoluta precisión de lo inconmensurable, en el punto mismo de su inconmensurabilidad; es decir, en su misma evidencia, en su patencia abierta (2014: 104-105).

Así, la «patencia» es siempre un lugar a donde se llega a través de la palabra y se descubre como un interludio entre el poeta y el mundo: «proximidad inminente» pero no «trascendente» ni «inmanente», como esclarece Nancy⁶ (cf. 2014: 107). Pensado de este modo, el problema de lo «inminente» como patencia da cuenta del horizonte y del interés de la obra de Adrian Leverkühn. El artista, en la misma línea que señala Nancy con el poeta, conmociona al mundo con su obra por el ejercicio de un cálculo que reúne una experiencia inminente del mundo. Por eso, desde su composición de juventud «Fiesta de primavera», pero luego en el oratorio «Apocalipsis cum Figuris», inspirado en el grabado de Durero y pieza fundamental en la narración de su biografía, los motivos del músico se trasladan de una alegoría sobre el Apocalipsis de San Juan a «un compendio, en cierto modo, de todas las anunciaciones finales» como afirma Zeitblom: «un homenaje a Durero» que «pretende subrayar el realismo visual, la minuciosidad gráfica, el apretado amontonamiento espacial comunes a ambas obras» (cf. 1985: 373), como una incesante cualidad que es, justamente, la que llama la atención del diablo, la lumbre espiritual del Fausto de Mann.

Lo demoníaco se manifiesta como una experiencia necesaria en la que el artista deconstruye su contexto a través de la creación que tiene por objeto la creación misma, como una patencia que de «golpe», en el

sentido que le da Nancy a la creación poética, despeja el mundo y lo rehace sin «secreto» para el público en la obra:

[...] no se trata ni de una precipitación en lo insensato, ni de una magia evocadora de arcanos significantes. Esta poesía carece de secreto. Si el poeta la conduce sin cesar hacia una no completitud de sentido, si es así como la calcula, carece de misterio y de efusión. Se debe, por el contrario, a una contención del sentido en una aguda conciencia de su exceso y del carácter fugitivo de su paso, y a la medida exacta que permite tal conciencia (2014: 110).

Por eso, durante la formalización del pacto, el diablo le señala al músico los motivos por los que fue el elegido por veinticuatro años en los que los «diminutos» agudizarían la enfermedad a cambio del crecimiento espiritual en la creación. En comparación con el personaje de Baptist Spengler, en el que estos no ven «ningún valor [...] porque no hubo nunca iluminación, elevación, entusiasmo, porque nunca hubo [...] nada de cerebral», Leverkühn tiene para el diablo la particularidad de «lo noble» y «lo superior» (cf. 1985: 241), en el sentido de una «desesperación lúcida» como la que describe José González García en *Las huellas del Fausto*, en su análisis de la figura del Fausto en la obra: «[...] en Adrian Leverkühn la proximidad de la esterilidad creadora y la desesperación lúcida le predisponen a buscar una salida mediante un pacto con el diablo» (González, 1992: 181).

La crítica histórica de la novela, en el sentido que la planteo en este trabajo y en la clave que le da Nancy a la mirada del poeta, no se «precipita en lo insensato» al asumir el pacto como un umbral hacia una experiencia de lo desconocido que el arte pueda contener, en la que el artista se repliega y que fascina a su público. Se trata más bien de una evocación necesaria de una experiencia de mundo en medio de una modernidad en donde impera la «razón instrumental, archidescriptiva y objetivadora», como lo afirma Bayón, pero también en donde las «cosas se reaniman monstruosamente, y reviven haciendo valer las más peligrosas cartas de la naturaleza, como sabe Adrian» (Bayón, 2006: 115).

Lo que Mann le dice a Adorno sobre una obra que sea capaz de retratar lo «primitivo elemental» y que el segundo identifica como un «violento retroceso hacia algo tenebroso, mitológico»⁷ se convierte en ese interés de lo demoníaco por hacer patente la «añoranza por la Vida», la evocación de esta en lo musical, como una recomposición espiritual del mundo en tiempos de crisis y contra su instrumentalización en la guerra, de la que es testigo Zeitblom. Juan García Ponce recuerda en este sentido la importancia de la novela:

Doktor Faustus es en esencia la obra en la que el arte de Thomas Mann, o, más bien el arte contemporáneo, o, mejor aún, el arte simplemente como tal, tiene que existir en sus momentos más difíciles o sea en los momentos en que precisamente representa más e importa más como un último valor del espíritu, se toma a sí mismo como tema y expone la procedencia de sus medios y la verdad de sus espantosas exigencias (2000: 56).

La obra de Mann supone así, sin que se agote el horizonte de interpretación que comporta, un compromiso espiritual en el que se

aboca el protagonista para asistir a la «Vida», pero también en el que el lector incursiona como algo ineluctable.

Por medio de un análisis que parte de la postura de Mann sobre las condiciones históricas de Occidente, pero también de la aproximación de los autores señalados al vínculo entre Serenus Zeitblom y Adrian Leverkühn, a la descripción del plano subjetivo como el lugar en donde el protagonista deconstruye la composición musical y al problema de la restitución de la experiencia a través del arte, quise plantear una discusión sobre el problema de la «patencia» en la mirada de Nancy, por la importancia de la categoría para profundizar en los temas que desarrolla la novela.

Asimismo, quise abordar cómo es posible su vínculo con lo demoníaco en el proceso del artista, pensado en un contexto en donde *lo* artístico se convierte en una expresión fundamental: la novela invita a mirar el mundo en su valor esencial, como el resquicio de una experiencia que colma de sentido a la vida en medio de la crisis y que hace un llamado a no perder de vista, de este modo, el sentido de la creación.

Notas

¹ La enfermedad contraída, como ya es sabido, es la misma infección de sífilis que contrae Friedrich Nietzsche en su visita al lupanar en la ciudad de Colonia en el año 1866, que Mann retrata en *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*, «postludio ensayístico» (Mann, 2010: 9) escrito con motivo de la publicación de la novela y para una serie de conferencias sobre el autor en la primera mitad del año 1947. El pensamiento de Nietzsche, que marca su obra desde sus años de juventud, serviría de modelo para la construcción integral del protagonista. En el texto, Nietzsche aparece como el «esteta más completo y más insalvable que la historia del espíritu conoce» (Mann, 2010: 129), naturaleza que para Mann, y casi como un homenaje, supone un punto de inflexión en la creación de una historia y le permite el abordaje de un segundo tema, el musical, pues «con la música [...] estuvieron vinculadas las supremas decisiones de conciencia de Nietzsche» (2010: 88), como señala en una conferencia sobre el autor años antes, en 1924.

² Sobre el problema de la subjetividad cabe señalar la aproximación que Giorgio Agamben hace a la acusación de Walter Benjamin a Georges Bataille en el contexto del fascismo y que se relaciona con el planteamiento de Mann a través del protagonista. En el texto *Bataille y la paradoja de la soberanía*, Agamben recuerda la expresión de Benjamin: «¡Ustedes trabajan para el fascismo!» (Agamben, 2012: 15), dirigida a Bataille y a su trabajo en la revista *Acéphale*. En este caso, Agamben señala que no se trataría tanto de una denuncia del autor como de un llamado a una corresponsabilidad de Bataille con la situación por la que atraviesa Europa: «El sujeto, (esto es, aquello que etimológicamente está “sub”) es soberano» (2012: 20) se inscribe para Bataille en un «pensar más allá del sujeto», pero Agamben resalta que, con esta dirección, lo que Bataille pensó —y que estaba quizá en la mira de Benjamin con su expresión— era «solamente su límite interno, su antinomia constitutiva» (cf. 2012: 20). Así, para Agamben, «El pensamiento contemporáneo, intentando superar el ser y el sujeto, abandonó la experiencia del acto, que indicó por siglos el vértice de la metafísica, pero solo para exasperar e impulsar al extremo la polaridad de la potencia» (2012: 22). La subjetividad enlazada con la «experiencia del acto» aparece aquí como una categoría en la que el protagonista de Mann adquiere un valor incluso en su repliegue.

³ El pacto diabólico que retoma Thomas Mann de la tradición alemana adquiere en esta parte una connotación histórica nodal para el análisis. Josh Torabi, en su trabajo *Music, Myth and Modernity: from Nietzsche's The Birth of Tragedy to Thomas Mann's Doctor Faustus*, señala cómo para Mann la figura de Fausto implica en varios sentidos una «reacción», pero también una «negación», del Fausto de Goethe (cf. Torabi, 2019: 101), pues adquiere unas «propiedades trans-históricas» que exceden sus motivos originales, incluso en el personaje que plantea Johann Spies en 1587 (cf. 2019: 100). La fórmula de Mann para la creación del protagonista implica que la composición musical, como señala Torabi, se enlaza de manera muy particular con la figura de Fausto y del pacto diabólico (cf. 2019: 110), de tal modo que la obra de Leverkühn se convierte en una «alegoría» por la cual es posible pensar en una «redención» para Alemania, por el papel que tienen el arte y la cultura en todo esto: «with the allegory, Mann invites us to mediate on whether Germany can be redeemed after the horrors of National Socialism and the Second World War. Mann seems to imply that the possibility of such salvation will come from the spheres of art and culture» (2019: 101).

⁴ Con base en la aproximación que hace Juan José Pastor al personaje Wendell Kretzschmar, en el artículo *Beethoven como instrumento narrativo en la novela de la primera mitad del siglo XX*, cabe señalar la importancia que este tiene para la obra de Adrian Leverkühn por la trasposición que, en el desarrollo de Kretzschmar, según afirma Pastor, Mann hace del musicólogo Hermann Kretzschmar, quien planteó el problema de la «hermenéutica musical [...] al profundizar, más allá de las limitaciones de la estructura formal, [...] los aspectos discursivos de las obras» (Pastor, 2020: 206). La presencia de Kretzschmar en la vida de Leverkühn supone, por ejemplo, a través de la obra de Beethoven y de problemas como el de la «memoria» y su vínculo con la «esencia del estilo tardío» (cf. 2020: 208), una reinterpretación de la composición musical que será, finalmente, la que defina los motivos del protagonista.

⁵ La noción de experiencia es pensada aquí en un sentido análogo al que Pablo Oyarzún señala en la introducción de *El narrador* de Walter Benjamin, texto de su último periodo intelectual. Benjamin pone en cuestión el «advenimiento del imperio de la técnica» en el contexto de una modernidad tardía en donde la experiencia, es decir, «el modo en que el existente se relaciona con las verdades de la existencia» (Benjamin, 2008: 12) se ha empobrecido. En este sentido, la narración, como la piensa Benjamin, tiene la particularidad del aburrimiento como un «grado cero de la experiencia», plano que restituye un «don de estar a la escucha» (cf. 2008: 17). En el apartado IX de *El narrador*, Benjamin da un ejemplo sobre este «don» cuando aborda el pensamiento de Paul Valéry. Valéry, afirma, habla siempre de «las cosas perfectas de la naturaleza, de perlas inmaculadas, vinos plenos y maduros, criaturas verdaderamente cumplidas, y las llama la “preciosa obra de una larga cadena de causas semejantes entre sí”» (2008: 72, 73), como una verdad en la que es posible su carácter y su experiencia.

⁶ El interludio entendido como un espacio liminal entre la mirada del poeta y lo que mira, que es por sí, sin trascendencia ni inmanencia, no se agota, sin embargo, en el problema específico de la «significación». En el capítulo «La voluntad de sentido» de *El olvido de la filosofía*, Nancy señala que el pensamiento, con la intención de dar siempre una significación a lo pensado, cede históricamente ante la única posibilidad de la «presentación total» (Nancy, 2003: 25). Esta presentación supone «de Platón a Saussure, la conjunción de un sensible y un inteligible» cerrado, si se quiere, a la probabilidad de un «vacío» y a «la posibilidad correlativa de que la realidad sea un caos» (cf. Nancy, 2003: 23, 24). Sin embargo, lo que Nancy señala como fundamento de ese vacío no es una especie de ininteligibilidad de mundo, una «obscuridad» infranqueable ni un «suplemento de claridad», sino una «forma distinta de abordar la cuestión» (cf. Nancy, 2003: 25). Así, lo que está en juego en la mirada del poeta tiene que ver con ese interludio como una forma distinta de habitar y de comprender.

⁷ Sobre lo «mitológico» que resalta Adorno, es importante recordar el problema de la «desmitologización» como categoría clave en la comprensión de la obra musical como se aborda en este trabajo. En *Beethoven. Filosofía de la música*, Theodor Adorno aborda el estilo tardío de Ludwig van Beethoven y señala que en la madurez del artista el «poder de la subjetividad [...] es el gesto colérico con que abandona las obras de arte. Las subvierte no para expresarse, sino para deshacerse inexpresivamente de la apariencia del arte». Este proceso supone una desmitologización porque el sentido del arte es ahora uno que «libera las masas de material que antes formó» (Adorno, 2003: 116). Por eso, en la novela, Serenus Zeitblom narra la evolución de las composiciones de su amigo con una sorpresa permanente, en el sentido de un gesto mítico que aparece pero que a su vez se desmitologiza, como es el caso, por ejemplo, de la secuencia casi final en donde Adrian Leverkühn ejecuta «El lamento del Doktor Faustus».

Bibliografía citada

- ADORNO, T. (2003): «Estilo tardío (I)», *Beethoven. Filosofía de la música*, Madrid: Ediciones Akal, 114-126.
- ADORNO T. y MANN T. (2006): *Correspondencia 1943-1955*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- AGAMBEN, G. (2012): «Bataille y la paradoja de la soberanía», *Teología y lenguaje*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 15-23.
- BAYÓN, F. (2006): «Thomas Mann: la última modernidad a la luz de nuestras tragedias», *Revista Anthropos*, vol. 210, 100-121.
- BENJAMIN, W. (2008): *El narrador*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- GARCÍA, J. (2000): *Tres Voces: Ensayos sobre Thomas Mann*, Heimito Von Doderer y Robert Musil, México: Editorial Aldus.
- GONZÁLEZ, J. (1992): «Búsqueda del daimon y pacto con el diablo», *Las huellas de Fausto*, España: Editorial Tecnos, 143-212.
- KAHLER, E. (1969): «Secularization of the devil: Thomas Mann's "Doctor Faustus"», *The Orbit of Thomas Mann*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 20-43.
- KURZKE, H. (2003): *Thomas Mann: La vida como obra de arte: una biografía*, Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg.
- LUKÁCS, G. (1969): *Thomas Mann*, Barcelona: Editorial Grijalbo.
- MANN, T. (1961): *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela*, Buenos Aires: Ediciones Sur.
- MANN, T. (1971): *Relato de mi vida*, Barcelona: Salvat Editores.
- MANN, T. (1985): *Doktor Faustus. La historia del compositor alemán Adrian Leverkühn contada por un amigo*, Colombia: Editorial Seix Barral y Oveja Negra.
- MANN, T. (2010): «La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia», *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid: Alianza Editorial.
- MAYER, H. y ZIPES, Z. (1975): «Thomas Mann and Bertolt Brecht. Anatomy of an Antagonism», *New German Critique*, núm. 6, 101-115.
- NANCY, J. (2003): «La voluntad de sentido», *El olvido de la filosofía*, Madrid: Arena Libros, 16-27.
- NANCY, J. (2014): «Cálculo del poeta», *Lugares divinos seguido de Cálculo del poeta*, Madrid: Arena Libros, 103-111.
- PASTOR, J (2020): «Beethoven como instrumento narrativo en la novela de la primera mitad del siglo XX», *Cuadernos de investigación musical*, núm. 11, 195-215.
- TORABI, J (2019): «Music, Myth and Modernity: from Nietzsche's The Birth of Tragedy to Thomas Mann's Doctor Faustus», *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, vol. 42, 99-113.