

Doktor Faustus de Thomas Mann
como novela filosófica

MARTA MIRANDA MESA

Tutor: Ángel Mollá Román
Trabajo de Grado en Filosofía
Curso 2014-2015

ÍNDICE

1. Introducción

2. Antecedentes

3. Estado actual

4. Discusión y posicionamiento

4.1. Thomas Mann y Theodor W. Adorno, la relación intelectual

4.2. Schoenberg y la autoría artística

4.3. El genio artístico

4.4. El diablo en el Faustus

4.5. El papel de Friedrich Nietzsche en *Doktor Faustus*

5. Conclusiones

6. Bibliografía

Introducción

Doktor Faustus es la última gran novela de Thomas Mann pero también es una de las novelas fundamentales del siglo XX. En esta obra, la crisis de la cultura Occidental, la estética y la política se articulan y tematizan fundiendo el mito y la historia. El protagonista de este relato, Adrián Leverkühn, venderá su alma al diablo para poder superar las dificultades que atañen al arte de su época. *Doktor Faustus* es una obra literaria, sin embargo, está cargada de contenido filosófico y político, y esa es la razón de que sea tan interesante. La novela parece no agotarse nunca en su contenido y en este trabajo se intentará delimitar y analizar parte de esa carga filosófica. Además, se examinará desde una perspectiva “doble”. *Doktor Faustus* cuenta con sus propios personajes, como es Adrián Leverkühn pero también está sujeta a una hermenéutica paralela del relato que posee unos “personajes reales” como son el propio Thomas Mann, Theodor Adorno, Arnold Schönberg o Friedrich Nietzsche. En particular, se intentará explicar la importancia de todos estos sujetos en el relato y las polémicas que se han suscitado a raíz de la participación, voluntaria o involuntaria, de estos en la novela.

En una carta a Thomas Mann en 1950, Theodor Adorno escribió lo siguiente;

Quien hoy adopta en serio la responsabilidad de escribir sobre usted debería hacerlo de modo tal que no se conforme con extraer burdamente lo que usted con perspicaz ternura ha escondido de su obra, sino aquello que la obra esconde por sí misma. Debería ser interpretación en sentido filosófico, no comentario del contenido filosófico. Es una tarea tan formidable que a través de ella uno podría aprender qué es el miedo¹.

La empresa que Adorno describe es la que, mucho más modestamente, se ha intentado llevar a cabo en este trabajo, y, en efecto, no hay mejor forma de aprender qué es el miedo.

¹ ADORNO, Theodor W. & MANN, Thomas (1943-1955) *Correspondencia 1943-1955*, p 84.

Antecedentes

Thomas Mann retoma el mito fáustico, tan moderno como clásico, tan alemán como europeo y universal. La complejidad de esta obra de Mann se debe, en gran medida, a la complejidad, aún mayor, del contexto en que se genera la obra. En plena Segunda Guerra Mundial y obligado al exilio de su país natal, Alemania, la crisis cultural y civilizatoria es un hecho patente. El autor ve en esta novela la ocasión para afrontar un tema tan complejo como la decadencia y el inminente derrumbe de lo que, hasta ahora, habían significado el arte y la cultura. Una tarea tal implica no sólo el desarrollo de supuestos estéticos y filosóficos ligados a la música –motivo dominante en su novela– y el arte en general, sino someter a revisión una buena parte de las inquietudes sociales y culturales que estaban en la base de una tal crisis civilizatoria.

Fausto es un personaje clásico de la literatura alemana e inglesa desde los siglos XVI y XVII, por no hablar de Goethe, que con su obra abarca el XVIII y el XIX. Fausto es una suerte de sabio insatisfecho que decide hacer un trato con el diablo, vendiendo su alma a cambio de poder, conocimiento y placer. Este personaje torturado será rescatado, una vez más, por Thomas Mann: su Fausto del siglo XX, Adrián Leverkühn venderá su alma al diablo a cambio de superar a todos en su arte, la genialidad musical. La historia será narrada por su amigo Serenus Zeitblom, un humanista “chapado a la antigua”, como dice él mismo. Así se nos presenta la última gran obra concluida por Thomas Mann, *Doktor Faustus*, escrita desde el final de la II Guerra Mundial y publicada en 1947.

Thomas Mann había nacido en la ciudad báltica de Lübeck, que reaparece como una suerte de signo de identidad del propio Mann. La presencia de esta ciudad, aunque pueda parecer un dato anecdótico, resultará clave para entender el pensamiento estético del propio Mann. Tal es la importancia de su ciudad natal que Mann imparte una conferencia titulada *Lübeck como forma espiritual*, ya que es allí donde se sentía integrado espiritualmente. Pero la relación con su país natal resultó mucho más complicada a causa la situación política-social que le tocó vivir al escritor, obligado al exilio al llegar el Führer al poder. Sin embargo, no podía apartar sus raíces de su pensamiento, en consecuencia, de su obra.

En la literatura de Thomas Mann siempre ha estado presente la conflictiva y ambivalente relación existente entre el arte y la vida, entre el trabajo creador y la vida personal y social. Esto se hace ya patente en sus obras juveniles, donde los protagonistas presentan una personalidad particular que los define como artistas. Los ejemplos más claros son los personajes *Tonio Kröger* (1901), *Tristán* (1903) y el protagonista de *Muerte en Venecia* (1912).

Doktor Faustus es la novela más sufrida y trabajada por su autor. En *Los orígenes del Doktor Faustus: novela de una novela* (1949) Thomas Mann nos narra como fue la creación de esa gran obra literaria y que ocupó su tiempo durante casi cuatro años, de mayo de 1943 a enero de 1947. Lo duro de su situación, su enorme inquietud y, por lo tanto, de la abrupta escritura de la novela fue reflejado una y otra vez:

Por lo contrario, el tiempo del que yo hablo, y para el cual había profetizado mi muerte, fue un período de auténtica decadencia, paulatinamente en aumento, de mis fuerzas vitales: una inequívoca “disminución” biológica. ... Fácil es invertir la relación causal y achacarle mi enfermedad a la obra que, como ninguna otra, me consumió y puso en tensión mis más íntimas fuerzas.

Pero la historia del *Faustus*, enclavada como está en la fogosidad y el tumulto de los acontecimientos externos, es lo que quiero tratar de reconstruir, para mí y para los amigos, basándome en mis pocos apuntes diarios de entonces².

Thomas Mann, como en el resto de su obra, pero más particularmente en esta novela, hace gala de su genialidad vinculando el drama individual del artista con la trama histórica de su sociedad. Al ligar a su protagonista con el espíritu de una época y su arte, establece una relación problemática entre la enfermedad y la creación artística: el problema de la creatividad en un momento en el que el arte parece no tener nada que ofrecer, se anuda perfectamente a esa situación social y política tan decadente; de suerte que, a su vez, ésta parece ser la causante de la situación del arte.

² MANN, Thomas (1949) *Los orígenes de Doctor Faustus. La novela de una novela*, p. 11.

Adrián Leverkühn nace en 1885 y muere en 1940, pero su amigo Zeitblom no escribe sus memorias hasta mayo de 1943; año en que Thomas Mann empieza a escribir esta obra desde su exilio en Estados Unidos, donde su vida sigue siendo agitada y siente la pesadez que en su forzada migración proyecta la vergonzosa situación de Alemania.

Adrián Leverkühn es, ante todo, un músico que vende su alma al diablo, y su condición no es casual. Para Mann este arte es el que está “más acorde con el carácter nacional alemán”. Lo mística y esotérica que puede llegar a ser la música, se manifiesta cuando Adrián Leverkühn la compara con los experimentos de los alquimistas medievales y la magia negra. Es por esta afinidad hacia un horizonte oscuro, donde lo demoníaco parece habitar, que Serenus Zeitblom expresa su duda acerca de la relación de dicho arte con la razón.

El concepto de arte en la obra que nos atañe aparece como *degenerado*, está en un momento de crisis mortal, aunque son en estos momentos en los que el arte debería tener un peso más grande como valor último del espíritu. El problema del arte radicaría no en la falta de genialidad por parte de los artistas, sino en una esterilidad vital inherente al propio arte. Hay que tener en cuenta que la angustia artística que mueve a Adrián a hacer su pacto demoníaco, no es tanto por su capacidad musical (puesto que ya es una gran compositor y tiene una preparación notoria), sino porque ve ante de él un inminente agotamiento del caudal creativo de la música³.

La forma en que Thomas Mann tiene presente a su país natal en todo momento se encuentra también en el subtítulo de la novela “La vida del compositor alemán Adrián Leverkühn contada por un amigo”. Thomas Mann, desde el exilio, quiere sacar de su cabeza a Alemania pero es incapaz de hacerlo por la violenta ambivalencia de lo que siente hacia su país.

De la alabanza del compañero saqué el aviso de la precaución intelectual y, además, de la necesidad de diluir lo más completamente posible la temática del libro, muy impregnada de lo alemán, por cierto, en las características generales de la época, de

³ KARST, Roman (1970) *Thomas Mann. Historia de un disonancia*, p. 358.

lo europeo. Y, sin embargo, ¿no pude resistir la tentación de utilizar la palabra “alemán” en el subtítulo!⁴

Por otra parte, se ha reprochado a Thomas Mann que utilice el subterfugio del “falso narrador” Zeitblom para enmascararse. Karst escribe:

Al elegir para su novela la forma de Diario, Thomas Mann se ubicó entre bastidores, dejando solos en escena a Adrian Leverkühn y a Zeitblom. El compositor y su biógrafo expresan los pensamientos y preocupaciones de Mann, pero ninguno habla en su nombre. Ambos representan diferentes posibilidades o imposibilidades del arte y de la cultura modernos⁵.

El biógrafo de Adrian, Serenius Zeitblom, es un humanista, racional y fiel a la tradición. También tiene, al igual que Leverkühn, conocimiento musicales y toca la viola. Es ese lado racional del narrador lo que hace sorprendente y fascinante que se encamine ante al cometido de dejar plasmado la historia de su artista amigo, que ha hecho un pacto demoníaco.

Adrián Leverkühn, por su parte, termina la educación escolar en la ciudad de Kaisersaschern, donde vive con un tío que tiene un taller de instrumentos en la parte baja de su casa: así es como se adentrará en el mundo de la música. Aunque se encamina a estudiar teología en Halle acaba volviendo a sus estudios musicales, la música atrae a Adrián por su severidad matemática. De Halle se traslada a Leipzig y después viaja a Italia donde estará durante dos años, en ese país donde hablará con el diablo. Por último, el grueso de su vida sucederá en una aldea solitaria próxima a Munich. Y en los últimos 10 años de su vida, enfermo mentalmente a causa de una sífilis, tendrán lugar en casa de su madre.

En la novela se le atribuye a Adrian la invención de un sistema musical nuevo e inusual.

El sistema musical de Leverkühn reposa en la construcción de series basadas en los doce semitonos y en la estricta sujeción de cada semitono de la composición a la series basadas en los doce semitonos y en la estricta sujeción de cada semitono de

⁴ MANN, Thomas (1949) *Los orígenes de Doctor Faustus. La novela de una novela*, p. 43.

⁵ KARST, Roman (1970) *Thomas Mann. Historia de un disonancia*, p. 356.

la composición a la serie fundamental, o bien en el principio de la creación ilimitada de variaciones. Se trata, pues, del sistema de la música atonal de Schönberg, que adquiere en la novela, una proyección demoníaca que le es totalmente ajena en el fondo. El fundador de la teoría dodecafónica no es mencionado si una sola vez en el libro, y el mismo Leverkühn no tiene nada en común con Schönberg, aunque su música contenga elemento schönbergianos⁶.

Por todo ello, resulta que el músico Schönberg es un *alter ego* musical, pero no personal, de Adrián Leverkühn. Por otra parte, tomar “prestada” la teoría dodecafónica de Schoenberg le costó a Thomas su enemistad, ya que el músico exigía ciertos derechos sobre su teoría, que el escritor alemán había utilizado en su obra sin pedir permiso ni nombrarle como autor. A esto volveremos más adelante.

Respecto al pacto, no es hasta el capítulo XXVI, hacia la mitad de la novela, cuando el diablo se le aparece a Adrián a la hora del crepúsculo, en su gran casa de Palestrina, Italia (ciudad natal del músico del mismo nombre, creador clave de la polifonía del Renacimiento). En realidad, no queda muy claro si el diablo aparece de verdad o son imaginaciones del músico, ya que esa noche está febril y un frío glacial le invade.

El diablo se muestra como un hombre sabio, que maneja sin problemas conocimiento sobre diversas áreas. En un momento de la conversación con Adrian hace una definición del concepto de cultura ciertamente interesante:

Desde que la cultura se ha desprendido del culto, y se ha vuelto culto ella misma, ya que no es más que un desecho y al cabo de quinientos años apenas, el mundo se halla tan cansado y saciado de ello como si, salva venia, se la hubiese tragado con una cuchara de hierro⁷.

El diablo mantiene en todo el diálogo un tono irónico mientras Adrian, contrariado, intenta responderle desde posiciones lógicas y teóricas. El diablo, además, le dice a Adrián que su

⁶ *Ibid.*, p. 360.

⁷ MANN, Thomas (1947) *Doctor Faustus*, p. 209.

presente visita en realidad solo es la confirmación del trato que ya había sido establecido mucho antes, Adrián ya solo debe aceptar la cláusula que le ha sido establecida a cambio:

Yo (completamente restablecido).– ¿Cómo? ¡Eso es nuevo! ¿Qué significa esa cláusula?.

Él.– Significa renunciación. ¿Qué más puede significar? ¿Piensas tú que la envidia no existe sino en las altas esferas, y no igualmente en las profundidades? Criatura de elección, te has prometido y unido con nosotros. No te será ya permitido amar⁸.

Lo que la dará el diablo será mucho más que el arte, Adrián llevará el arte más allá del arte y la vida se separará totalmente de él. La relación entre arte y vida quedará totalmente anulada. Esta visión estética es diferente a las de otras novelas, el arte y la vida ya no son dos esferas separadas sino que ya esas esferas son inexistentes.

El arte se convierte en un producto del mal: tal es el tema que el diablo desarrollará en la conversación nocturna. Este motivo de la unidad de la enfermedad y el arte se repite con frecuencia en la obra de Mann, pero en ninguna aparece en forma tan intensa como en esta novela⁹.

La gran obra musical de Adrián será angustiosa, y representará lo que siempre ha representado el arte para el propio Thomas Mann: *Esta obra será un espantoso grito de dolor humano y de triunfo sobre él del arte, que allí es sinónimo de nada y que se alimenta de ese dolor para hacerse vivir a sí mismo como un signo final de triunfo*¹⁰.

Como se ha dicho, Thomas Mann escribió esta novela en su exilio entre los años 1943-1947, y es que los años iniciales del siglo XX tuvieron lugar radicales transformaciones en el arte. La situación social estaba cambiando rápidamente por los acontecimientos políticos y económicos y estos cambios se reflejaban en las prácticas artísticas del momen-

⁸ *Ibid.*, p. 305.

⁹ KARST, Roman (1970) *Thomas Mann. Historia de un disonancia*, p. 365.

¹⁰ GARCÍA PONCE, Juan (1972) *Thomas Mann Vivo.*, 1972, p. 83.

to. El arte intentaba alejarse de los valores románticos a la vez que reflexionaba sobre el proceso creativo del artista.

Así, Thomas Mann parece sugerir a través de su particular interpretación del pacto diabólico faustico que no hay una cierta redención para el genio creativo, que no hay solución para las luchas a las que se enfrenta el artista.

En otras obras de Mann hemos visto como sus protagonistas se enfrentan a un dilema estético, se debaten entre dos esferas, la del arte o la de la vida. Personajes como Thomas Buddenbrook, Tonio Kröger o Hans Castorp, protagonistas de *Los Buddenbrook* (1901), *Tonio Kröger* (1901) y la *Montaña mágica* (1924) respectivamente, se vieron ante esta encrucijada. Thomas Mann, en estos casos, opta por rechazar la ética burguesa en aras de la superioridad espiritual de la vida estética. Pero con la llegada del *Doktor Faustus* parece no ser capaz de volver a resolver estas tensiones de la misma forma, de ahí la importancia estética de esta obra.

Algo que no ha sido nombrado hasta el momento, y será la piedra angular de la escritura de la novela de Thomas Mann, es su relación con el filósofo Theodor W. Adorno. Esta relación sirve de cimentación para el conocimiento musical de Thomas Mann y, sin las reflexiones que llevaron a cabo juntos, una buena parte de la obra no sería lo mismo. Por ello, se examinará *Doktor Faustus* desde la perspectiva de una obra que tiene unos personajes ficticios como Adrián Leverkühn o Serenus Zeitblom pero también cuenta con sus propios personajes “reales”, a saber, el propio Thomas Mann, Theodor Adorno, Arnold Schönberg, e incluso el propio Friedrich Nietzsche. Pero de todos estos “personajes reales”, al que se dará más importancia será a Adorno por su relación intelectual con el autor y por la polémica que surge a raíz de dicha relación y que será explicada con profundidad más adelante.

Estado actual de la cuestión

Como ya hemos dejado entrever la obra *Doktor Faustus* toca un sinfín de problemas de carácter cultural y filosófico. Siendo la música el arte elegido por Thomas Mann en esta ocasión y dejando la crisis social que impregna la obra a la barbarie a la que es sometida Alemania por el fascismo, además de la decadencia que está sometida el arte por esta misma razón.

Pero uno de los aspectos más comentados de esta obra y que le han dado interés hasta la actualidad es la idea de Theodor Adorno como el diablo de *Doktor Faustus*. La aparición en la novela de un Mefistófeles moderno que cambia de aspecto y lleva anteojos de carey pareció sugerir al filósofo Adorno como inspirador de éste. Esta relación de Adorno como el diablo de Adrian Leverkühn ha dado lugar a una gran polémica filosófica. Aunque se podría simplificar enormemente el asunto si establecemos que la razón entre el parecido de ambos se da por el uso del material filosófico de Adorno por parte de Thomas Mann. Pero parece ser un punto de vista bastante simplista para los críticos de esta novela, que van mucho más allá en sus teorías sobre el asunto.

Una de las principales causas de que se vuelva una y otra vez a la comparación diablo-Adorno es la similitud de la personalidad de Adorno con la de la figura diabólica. En el capítulo XX, único capítulo en el que la figura diabólica se expresa oralmente, podemos observar que lo hace con un tono dialéctico y una preocupación muy severa por el futuro del arte moderno. Razones que parecen suficientes para expresar que el diablo es Adorno.

Ciertamente cuando el diablo expresa cuestiones acerca de la música parece ser que no habla con sus propias palabras sino con las que fueron escritas por Adorno en un borrador de *Filosofía de la Música de la nueva música*. Y de ahí que haya una conexión entre ambos. Aunque la culpa de esto fuera el montaje literario que hizo Thomas Mann en su momento lo que parece interesar a los críticos y teóricos de *Doktor Faustus* no es el montaje literario de Thomas Mann sino la razón de que este haya conectado de tal manera a su diablo con

Adorno. Esta relación fue bastante desafortunada y Adorno mostró asombro y repulsión a partes iguales.

Pero aunque parece que una comparación Adorno-diablo es ya bastante osada se manifestaron puntos de vistas aún más polémicos. Se llegó a expresar que Adorno no solo era el diablo de Adrián Leverkühn sino del propio Thomas Mann.

En particular, estas acusaciones las describe Adorno a Thomas Mann en una de sus cartas de la siguiente forma;

Naturalmente, dada la relación entre el *Faustus* y *Filosofía de la música*, que se ajusta tan bien a la necesidad proyectiva, llego apercibir mucho de esto y no puedo ocultar que halagado me siento cada vez que recibo un golpe. ... Seguramente no ignorará usted que, entretanto, algunos críticos cristianos como Doflein y Horst me dieron el título de demonio; ojalá que este clima infernal le resulte tan del terruño como a mí¹¹.

En la correspondencia entre Adorno y Mann, sus editores dejan la siguiente referencia que nos refleja el alcance de las críticas de Horst:

Horst: Caracterizó el trabajo conjunto de Adorno y Thomas Mann como un “pacto diabólico”, a través del cual Thomas Mann había sucumbido ante el “diablo de la dialéctica”¹².

Esta afirmación de Horst podría sugerir sin embargo algo más, que la dialéctica de Adorno es el precio que debiera pagar Thomas Mann por un mayor conocimiento musical, es decir, es el precio para que Mann pudiera terminar su última gran novela. Adrián Leverkühn y

¹¹ ADORNO, Theodor W. & MANN, Thomas (1943-55) *Correspondencia 1943-1955*, p. 53.

Ibid., p. 56.

Thomas Mann pudieron así sobreponerse a la decadencia del arte y terminar sus grandes obras pero el primero no pudo amar y el segundo sucumbió a la dialéctica.

Una visión parecida a la de Horst, es la que actualmente propone Inmaculada Murcia en su ensayo *Irracionalismo, negatividad y música en el Doctor Faustus de Thomas Mann*:

Pero podemos ir más allá. La influencia que Adorno ejerció en la gestación de esta novela no se limita al hecho de que fuera él, con su innegable y profundo conocimiento de la “nueva música”, el que le proporcionara a Thomas Mann los recursos musicales que el autor necesitaba para describir de forma rigurosa las novedades que Adrián Leverkühn aportaría al mundo de la música. El dodecafonismo no fue más que el pretexto para expresar algo mucho más crucial desde un punto de vista filosófico y que estaba latente en los escritos del propio Adorno. La suprema genialidad que Mefistófeles otorga a Adrián, consideramos, entronca, en el contexto de la reflexión estética adorniana, con la resistencia a la cosificación que la totalidad impone sobre la práctica artística. Frente al optimismo dialéctico hegeliano, capaz de alcanzar la superación, el arte, en la reflexión adorniana, solemniza el momento de la negatividad, pues desautomatiza el sistema social al constituirse como factor de extrañamiento, de aislamiento, que afirma, en contraposición, la autonomía de lo individual sobre lo social en la época del capitalismo tardío. Pues bien, este factor de negatividad, consideramos, está presente en multitud de formas en la novela que analizamos: en primer lugar, la soledad, irreductibilidad e inconmensurabilidad del genio se opone al nuevo hombre intercambiable que amenaza con eliminar lo individual erigiendo la homogeneidad y estandarización como bandera; en segundo lugar, sobresale el papel de la inspiración como elemento de oposición frente a una totalidad que imposibilita el desarrollo normal de la creatividad. En tercer y último lugar, y desde luego el más sugerente, nos interesaría reflexionar brevemente sobre el reconocimiento expreso de que la negatividad que se hace presente en la inspiración que recibe Adrián proviene de Mefistófeles, es decir, de la Negatividad por antonomasia. Acaso con ello se nos esté tratando de decir que lo fáustico equivale a lo negativo de la dialéctica. Pero lo grave, como ya vaticinó la Escuela de Frankfurt, es que la dialéctica termina ahí, en su momento de negatividad, haciendo las

veces de salvaguardia contra el olvido del dolor y el sufrimiento. Thomas Mann sabe de sobra que tras la Segunda Guerra Mundial se hace inviable ya una *Aufhebung* hegeliana. De ahí que el *Fausto*, o lo fáustico en general, haya de terminar irremediabilmente en tragedia¹³.

Otro de los autores que afirmaron que había una relación notable de Adorno con el diablo fue Hans Mayer, aunque parece que sus declaraciones fueron más comedidas.

El hecho de que el bueno de Hans Mayer me haya elevado en un libro sobre usted a la categoría de modelo físico de su diablo, con el cual tengo en común apenas algo más que los anteojos de carey, seguramente no lo sorprendió a usted menos que a mí, que no soy precisamente consciente de tener rasgos diabólicos¹⁴.

Sin duda esta es una forma arriesgada de interpretar el *Doktor Faustus*, según Adorno estas visiones no hacen justicia a la novela. Laura Leslie en su tesis *Adorno as the devil in Mann's 'Doctor Faustus'* afirma:

Acercarse a *Fausto* de esta manera es peligroso, porque la opinión de que Adorno ha obligado a la novela a tomar una dirección diferente, no hace justicia al tratamiento de Mann de los temas clave en su trabajo, o al hecho de que él buscó activamente la ayuda de los demás, en un esfuerzo por retratar con precisión las inquietudes artísticas que son tan cruciales para su protagonista. Tampoco reconocen la crisis ampliamente sentida por artistas de la época; tanto Doflein y Horst parecen estar ciegos a las dificultades que los novelistas modernos enfrentaron al alejarse de las formas y las estructuras tradicionales.¹⁵

¹³ MURCIA SERRANO, Inmaculada (2004) “Irracionalismo, negatividad y música en el Dr. Faustus de Thomas Mann”, p. 14.

¹⁴ ADORNO, Theodor W. & MANN, Thomas (1943-55) *Correspondencia 1943-1955*, p. 75.

¹⁵ LESLIE, Laura (2014) *Adorno as the devil in Thomas Mann's 'Doctor Faustus'*, p. 15.

En esta tesis también afirma que la colaboración entre Adorno y Mann “es un ejemplo particularmente interesante de las posibilidades inherentes a la combinación de las ideas filosóficas con un mundo de ficción como las ideas de un teórico crítico marxista se mezclan con las opiniones de un autor que es, sin duda conocidos por ser más tradicional en sus simpatías hacia la cultura burguesa”, opinión que comparto y me es más agradable que las anteriormente expuestas.

Otro de los críticos que han analizado *Doktor Faustus* desde esta perspectiva es Jean-François Lyotard. Lyotard en su ensayo *Adorno como el diablo* analiza no solo la posición de Adorno en la obra de Thomas Mann sino que también intenta desvelar el futuro de la teoría crítica, a la vez examina qué efectos produce el estilo dialéctico de Adorno sobre sus principales ideas filosóficas. Lyotard en este ensayo acusa a Adorno en definitiva de no dejar atrás las actitudes tradicionales y de no responder de una manera adecuada a la crisis capitalista moderna. Lyotard atribuye a la teoría crítica el título de teología. Lyotard analiza la *Teoría estética* y *La filosofía de la nueva música* de Adorno desde una mediación de la novela de Thomas Mann. En resumen, Lyotard no cree que la teoría crítica vaya lo suficientemente lejos como para dar una respuesta válida a los problemas modernos, esto se debe a que el pensamiento se opone a las teorías filosóficas que tratan los objetos desde un sistema que todo lo abarca. Lyotard afirma: *La figura diabólica no es sólo dialéctica, es expresamente el fracaso de la dialéctica en la dialéctica, lo negativo en el corazón de la negatividad, el momento suspendido o suspensión*¹⁶.

¹⁶ J.F. Lyotard, *Adorno as the devil*, P. 136

Discusión y posicionamiento

Thomas Mann y Theodor Adorno, la relación intelectual

Como bien hemos dicho antes, Thomas Mann escribe esta novela desde su exilio en Pacific Palisades dónde encontró para esta obra un círculo intelectual productivo. “Max Horkheimer y su mujer fueron, por ejemplo, los testigos del examen para la obtención de la nacionalidad estadounidense que los checoslovacos Thomas y Katia Mann superaron en enero de 1944”¹⁷.

Uno de los nutrientes intelectuales más ricos y productivos a la hora de escribir esta novela fue su relación con Theodor Adorno.

No puede haber nada más ridículo en una novela sobre un artista que ofrecer solo afirmaciones sobre el arte, el genio y la obra, que alabar únicamente y entusiasmarse solo por sus efectos espirituales. Aquí se trataba de la realización de *exactitud*: Tendré que estudiar música. ...

Tratado del Dr. Adorno *Sobre la filosofía de la música moderna...* ... Terminé la lectura del tratado de Adorno. Instantes de iluminación sobre la posición de Adrian. Aquí había realmente algo "importante". Encontré una crítica artístico-sociológica de la situación, de lo más avanzada, sutil y profunda, que tenía la más peculiar afinidad con la idea de mi obra, de la "composición" en que yo vivía, en que yo trabajaba. En mí surgió la decisión: "Ese es mi hombre"¹⁸.

¹⁷ BAYÓN, Fernando (2006) “Thomas Mann: La estética y la escritura, lucidez indagadora de los abismo de la modernidad”, p. 43.

¹⁸ MANN, Thomas (1949) *Los orígenes de Doctor Faustus. La novela de una novela*, p. 33.

La decisión parecía tomada y nadie mejor que Adorno, músico y filósofo, para ayudar a Thomas Mann a escribir la gran obra musical de Adrián Leverkühn y así se lo mostró su autor al que quería y fue su colaborador.

La novela –escribí– está ya tan adelantada que Leverkühn, a los treinta y cinco años, bajo una primera ola de eufórica inspiración, compone, en un periodo de tiempo asombrosamente breve, su obra principal, o su primera obra principal: el *Apocalipsis cum figuris*, según los quince grabado de Durero, o siguiendo también directamente el texto de la revelación. Aquí, una obra (que yo me la represento como un producto muy *alemán*, como oratorio, con orquesta, coros, solistas y un narrador) ha de ser imaginada con una cierta fuerza sugestiva, realizada, caracterizada, y escribo esta carta, en realidad, para continuar en esa obra a la que no me atrevo todavía a encarar del todo. Lo que necesito es un par de exactitudes separadas, caracterizantes y realizables (se tiene bastante con unas pocas), que le ofrezcan al lector una imagen plausible y hasta convincente. ¿Quisiera usted reflexionar conmigo sobre cómo podría llevarse aproximadamente a la obra esa obra –quiero decir: la obra de Leverkühn–, cómo haría usted si se encontrase en el pacto con el demonio, como pondría en mis manos esta o aquella característica musical para fomentar la ilusión? Pienso en algo satánicamente religioso, diabólicamente piadoso, compuesto al mismo tiempo, rígidamente y con un efecto criminal, sarcástico a veces, hacia el arte; también en algo que volviese a lo primitivamente elemental, que renunciase a la división de compases y hasta al orden de tonalidades; además, algo que apenas pudiese ser ejecutado en la práctica: viejas tonalidades religiosas, coros-cappella en la, que han de ser cantados con un aire destemperado, de tal forma que apenas predominen en el piano, por lo general, un tono o un intervalo, etcétera. Pero, ese “etcétera” se dice muy pronto...¹⁹

Sin duda, la relación fue más que provechosa, y condujo a la polémica Adorno-diablo que ya hemos tratado. Sin embargo, Thomas Mann no declara sobre el asunto. ¿Estaría justificada entonces estas declaraciones?. Teniendo en cuenta de que son dos grandes pensadores

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

que reflexionar juntos es normal que Thomas Mann cogiera de Adorno para su obra y por lo tanto parezca que la obra es también de Adorno, de ahí a la comparación Adorno-diablo va un salto más grande.

La música, como bien puede comprenderse, no podía ser perdida de vista. Había conservado conmigo tanto las memorias de Berlioz como el manuscrito de Adorno sobre Schoenberg. Su penetrante manera de venerar la lógica inquebrantable, trágicamente ingeniosa, de su crítica circunstancial era exactamente lo que necesitaba; pues lo que podía extraer de ella y de lo que apropié para exponer la crisis general de la cultura y la música en particular fue el motivo principal de mi libro: la cercanía de la esterilidad, la desesperación innata y predispuesta al pacto al pacto con el demonio²⁰.

Schoenberg y la autoría artística.

Más curioso es, sin embargo, que la relación Adorno-diablo no fuera la única polémica que suscitará el *Doktor Faustus*.

En la novela, Adrián Leverkühn aparece como el creador de la teoría dodecafónica, teoría que en la realidad pertenece a Arnold Schoenberg. Que Thomas Mann llevara a la ficción su teoría sin recurrir a su autoría causó el descontento de Schoenberg. Sin embargo, el autor de la novela no termina de entender totalmente el revuelo causado.

¿He de exponer aquí, como un tal acto de montaje y robo de la realidad, la transferencia, objetada por algunos, a Adrian Leverkühn de la concepción de Schoenberg del estilo musical dodecafónico o de gama cromática? He de hacerlo, y en el futuro, por deseo de Schoenberg, el libro habrá de llevar un epílogo que les esclarezca a los no versados en la materia el derecho de propiedad. Sucede un poco en contra de mi convicción. No ya tanto porque una tal explicación abra una pequeña brecha en la esférica cohesión de mi mundo novelístico, sino porque la idea de la técnica do-

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

decafónica que se expone en las esferas del libro, de ese mundo del pacto con el demonio y de la magia negra, adquiere un matiz, un carecer que – ¿no es verdad? – no posee en su valor intrínseco, y que realmente, en cierta medida, la hace mi propiedad, es decir: la del libro. Las ideas de Schoenberg y mi versión *ad hoc* están tan distanciadas que, abstracción hecha de la incongruencia que esto sería, hubiese sido ante mis ojos casi como una humillación el haber mencionado su nombre en el texto²¹.

Para Thomas Mann no hay un problema de autoría, él no siente que se haya apropiado de nada ajeno. Lo que ha hecho es un montaje literario y para él algo así, apropiado para su causa, no tiene un valor propio.

Descubrí en mí, o reencontré en mí algo que me era familiar desde hacía mucho tiempo, una disposición sin reservas a apropiarme de aquello que consideraba mía, que me pertenecía, es decir: que pertenecía al <<asunto>>. La exposición de la música dodecafónica y la crítica que de ella se hace a lo largo del diálogo, tal como se ofrece en el capítulo XXII del *Faustus*, se basan completamente en los análisis de Adorno, y lo mismo reza para ciertas observaciones sobre el lenguaje tonal de Beethoven, tal como aparecen tempranamente en el libro, en las especulaciones de Kretzschmar, sobre la relación fantasmagórica, por lo tanto, que introduce la muerte entre el genio y la conveniencia. También esas ideas se me presentaron familiarmente como "propias" en el manuscrito de Adorno; y sobre –¿qué palabra he de elegir?– la tranquilidad de conciencia con que las puse, variándolas, en boca de mi tartamudo sólo tengo que decir lo siguiente: después de una larga actuación intelectual sucede con gran frecuencia que cosas que se han sembrado anteriormente al viento, cuelgas a acuñar por una nueva mano y colocados en otras relaciones, regresan a uno y le recuerdan a sí mismo y a lo propio. Ideas sobre la muerte y la forma, sobre el ego y lo objetivo, pueden servirle perfectamente de recuerdos al autor de una novela veneciana escrita hace treinta y cinco años. Han podido afirmar su puesto en el escrito filosófico del joven y desempeñar al mismo tiempo su papel

²¹ *Ibid.*, p. 30.

funcional en mi cuadro de almas y épocas. Un pensamiento en sí nunca tendrá mucho valor propio o de propiedad ante los ojos de un artista. Lo que a él le importa en su funcionalidad en la armazón espiritual de la obra²².

Por lo que la genialidad de Adrián Leverkhu para inventar la teoría dodecafónica no parece sino ser un elemento de la ficción de su novela para Mann y no tendría que tener más repercusiones.

El genio artístico

Se define a un genio como una persona que destaca de una forma extraordinaria por su talento, ya sea intelectual o artístico. Se asocia a la genialidad la capacidad de obtener logros sin precedentes, de una forma creativa y originales. No hay, sin embargo, una definición científica para dicho termino. Además, son muchos los filósofos que han propuesto su propia definición de genio. Por ejemplo, David Hume afirma que al genio se le ve como alguien alejado de la sociedad, alguien distante y remoto. Immanuel Kant también tiene su propia definición de genialidad que aparecería como un carácter, un talento para producir ideas que pueden describirse como inimitables. Kant recoge sus ideas sobre la genialidad en la *Crítica del juicio*, donde concluye con su famoso: "Genio es el que, sin reglas, da regla al arte".

Parece entonces que el concepto de genio, aunque ha sido sujeto de muchas reflexiones, no tiene una definición clara y concisa que satisfaga a todos por igual. No parece ser posible trazar donde el genio se origina o porqué parece ser que algunos seres humanos son dotados con él y sin embargos otros no. Sin embargo, sí parece haber factores comunes en el concepto de genio que hacen que no nos preguntemos de qué hablamos cuando hablamos de genio, como bien nos dice Laura Leslie:

²² *Ibid.*, p. 37.

¿Por qué, por ejemplo, es que la mayor parte de las escrituras sobre la genialidad artística asume que los logros excepcionales son el resultado de la creatividad de un individuo que es simplemente superior a otros individuos? ¿Y por qué, cuando no hay reglas fijas y ni parámetros estrictos para la identificación de un genio, es posible que algunas personas sean tan ampliamente aceptada como tal? ²³

Para Adorno estas suposiciones son algo que se han vuelto redundantes:

Para aceptar el concepto de genio, habría que separarlo de esa torpe equiparación con el sujeto creativo que por un vano entusiasmo transforma a la obra de arte en el documento de su autor, con lo cual la empequeñece. La objetividad de las obras, que es un aguijón para los seres humanos en la sociedad del intercambio porque esperan erróneamente que el arte mitigue el extrañamiento, es transferida al ser humano que se encuentra detrás de la obra; por lo general, ese ser humano sólo es la máscara de quienes quieren vender la obra como artículo de consumo. Si no se quiere eliminar el concepto de genio simplemente como resto romántico, hay que llevarlo a su objetividad en la filosofía de la historia. La divergencia de sujeto e individuo, preformada en el antipsicologismo kantiano, constatable en Fichte, también afecta al arte. El carácter de lo auténtico, de lo obligatorio, y la libertad del individuo emancipado se alejan uno del otro. El concepto de genio es un intento de reunir ambas cosas mediante una varita mágica, de conceder al individuo en el arte la facultad de lo auténtico [...] El genio era una actitud, casi una convicción; más adelante se convirtió en una gracia, tal vez a la vista de la insuficiencia de la meta convicción en las obras. La experiencia de la falta de libertad real destruyó el entusiasmo por la libertad subjetiva en tanto que libertad para todos y la reservó al genio. El genio se convierte tanto más en ideología cuanto menos humano es el mundo y cuanto más neutralizado está el espíritu, la consciencia del mundo. Al genio privilegiado se le atribuye lo que la realidad niega en general a los seres humanos. Lo que se puede salvar en el genio es instrumental para la cosa. La categoría de lo

²³ LESLIE, Laura (2014) *Adorno as the devil in Thomas Mann's 'Doctor Faustus'*, p. 17.

genial es muy fácil de exponer donde se dice con razón de un pasaje que es genial. La fantasía no basta para definirla. Lo genial es un nudo dialéctico: lo que no tiene patrón, lo no repetido, lo libre, que al mismo tiempo lleva consigo el sentimiento de lo necesario, la paradójica maestría del arte y uno de sus criterios más fiables²⁴.

Adorno sugiere que la fetichización del concepto de genio ha surgido a través de Kant y su *Crítica del Juicio*. Lo que afirma en definitiva es como en la era moderna se entiende el genio de una forma en la que se glorifica al individuo, al creador de la obra de arte. Así, para esta discusión trata la interdependientes de las categorías de sujeto y objeto. Adorno ve en la *Crítica del Juicio* un intento de ir hacia una teoría objetiva de la estética mediante la introducción de una formalización universalmente conceptual.

Para Adorno, el deseo de glorificar al artista ha nacido de una sociedad burguesa que desea liberarse acerca de los problemas de encajar en su plenitud con el arte. Si el artista puede ser elevado a esta posición superior, el resultado es que el espectador ... se supone que debe estar satisfecho con la personalidad –esencialmente una biografía kitsch– del artista.²⁵

Por lo tanto, la obra que recibe el espectador es un elemento meramente secundario, un producto de los poderes creativos del artista donde su contenido se desvanece. Se ve al artista dotado de un poder, de una fuerza sobrenatural, que le permite producir esas obras tan originales y extraordinarias.

Sin embargo, dada la consideración de Adorno como genio, parece que no es tan simple que el don de la genialidad puede ser otorgado de un poder divino y sin precio. Es mucho más interesante –y claramente esto era algo que fascinó a Thomas Mann– que el examen profundo de lo divino podría revelar que la fuente de la capacidad del individuo para aprovechar los poderes creativos avanzados es de hecho

²⁴ ADORNO, Theodor W (1970) *Teoría estética*, p. 283.

²⁵ LESLIE, Laura (2014) *Adorno as the devil in Thomas Mann's 'Doctor Faustus'*, p. 19.

un lugar en el que reside el mal, en el fondo de desesperación. Como conjetura Adorno, no es el camino directo, bien iluminado y guiado hacia el éxito que es capaz de motivar o facilitar la artista deseo de alcanzar el más alto nivel de creatividad, pero en cambio sus logros debe implicar el reconocimiento de algo mucho menos puro y mucho más aterrador, que habría de inspirar el miedo necesario para el genio se manifieste: "Sin la siempre presente posibilidad de fracaso no hay nada genial en obras de arte"²⁶.

Doktor Faustus nos sugiere que el genio solo puede adquirir sus habilidades artísticas excepcionales a través de un pacto diabólico. En un primer momento, Leverkühn se compromete con la divinidad gracias a sus estudios de teología aunque finalmente se compromete a una vida dedicada a la música.

En *Doktor Faustus*, Mann desafía alguna de las concepciones del genio que estipuló Kant en su momento. Thomas Mann alude al diablo parodiando la interpretación romántica del genio, donde se asocia el virtuosismo artístico como un poder divino. Se establece así una relación entre el artista y lo irracional, lo *demoníaco*, en su sentido más antiguo. En un momento de la obra Zeitblom dice sobre su amigo Adrián: *Una amistad clarividente, a la que debo, no pocos sobresaltos y angustias, me ha permitido descubrir que el genio no es otra cosa que una energía vital profundamente vinculada a la enfermedad y que en ella encuentra la fuente de sus manifestaciones creadoras.*

Inmaculada Murcia también escribió sobre este tema:

No cabe duda que esta caracterización del genio es la que sobresale en la construcción literaria de Adrián Leverkühn, a la cual, sin embargo, Mann añade claras connotaciones de negatividad que armonizan con la concepción de la música. Lo interesante, nos parece, son las consecuencias que esto conlleva, pues, a la postre, lo que Thomas Mann está fabricando a partir de la apropiación de dicho concepto, es un

²⁶ LESLIE, Laura (2014) *Adorno as the devil in Thomas Mann's 'Doctor Faustus'*, p. 22.

ser monstruoso, fruto de la escalofriante unión de una personalidad semidivina con un arte declaradamente infernal. El final habrá de ser inevitablemente trágico²⁷.

El diablo en el Faustus

La relación que establece Thomas Mann entre la música y el diablo es clara:

En definitiva, poner en conexión la música con la demonología y los infiernos, además de incorporar esta novela a una tradición estética que une el arte con el Mal (véase al respecto obras como *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, y, sobre todo *Las flores del mal*, de Baudelaire, entre otros), dotaba a la música de un sabor tenebroso, capaz de suscitar exactamente el mismo miedo y el mismo estupor que el que fuera de la ficción se vivía realmente en Europa²⁸.

La primera relación que tiene Adrián Leverkühn con la idea de diablo es en su juventud como comienza a estudiar teología en la universidad. Sus profesores, para demostrar la idea de los poderes de Dios, establecen una comprensión de su homólogo. Kumpf, uno de los maestros de Adrian, se describe como "sobre una base muy familiarizado con el diablo." Él es el primer carácter de retratar en serio la creencia de que el diablo y Dios son de igual peso y que uno no puede existir sin el otro.

El papel de Friedrich Nietzsche en Doktor Faustus

Se ha afirmado que *Doktor Faustus* es una novela sobre Nietzsche. Ciertamente Thomas Mann entrelaza las vidas personales de Nietzsche y Adrián Leverkühn. Adrián tiene rasgos biográficos del filósofo alemán, como la iniciación en los estudios de la teleología o la enfermedad de la sífilis.

²⁷ MURCIA SERRANO, Inmaculada (2004) "Irracionalismo, negatividad y música en el Dr. Faustus de Thomas Mann", p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

Ahí está el entrelazamiento de la tragedia de Leverkühn con la de Nietzsche cuyo nombre no aparece por prudencia en todo el libro, precisamente porque el eufórico músico ha sido puesto en su lugar, de tal forma que éste ya no puede existir; la toma literal de la vivencia de Nietzsche en el burdel de Colonia y los síntomas de su enfermedad, las citas *ecce homo* del demonio, la cita –que apenas hay lector que advierta– del régimen dietético, tomado de cartas de Nietzsche desde Niza, o la cita, igualmente imperceptible, de la última visita de Deussen, con el ramo de flores, al que se hallaba sumido en su noche espiritual. ... Como hay tanto "Nietzsche" en la novela, tanto que se le ha llegado a llamar francamente una novela sobre Nietzsche...²⁹

Pedro Madrigal lo confirma: “Si la influencia de Nietzsche en el conjunto de la obra de Thomas Mann es grande, cuánto no lo será en la novela de la que el mismo Mann, en *La génesis del Doktor Faustus*, dice: hay tanto 'Nietzsche' en la novela ... que se la ha llamado, directamente, una novela sobre Nietzsche”³⁰

Multitud de elementos biográficos del filósofo son reproducidos fielmente en la novela: años pasados en Kaisersachschen, que recuerda la Naumburg de Nietzsche, estudios, por breve tiempo, de teología, estancia en el burdel (calcada de los recuerdos de Deussen, amigo del filósofo), enfermedad y locura, y hasta se alude a menús de dieta indicados por Nietzsche en sus cartas. Además, Adrian Leverkühn, protagonista de la novela, y Nietzsche mueren ambos a los 55 años, y el mismo día, habiendo pasado igualmente los últimos años de su existencia en un estado de enajenación mental, recogidos, los dos, en la casa materna; incluso la visita que Zeitblom hace al enfermo en la novela, portando un ramillete de flores, con motivo de su 50 cumpleaños, es reproducción de la que hiciera Paul Deussen a su amigo en circunstancias similares. Ya en la primera página del *Doktor Faustus* se cita, casi textualmente, el verso de Stefan George en su poema sobre Nietzsche: "Marchando de

²⁹ MANN, Thomas (1949) *Los orígenes de Doctor Faustus. La novela de una novela*, p. 28

³⁰ MADRIGAL, Pedro: “Esterilidad del arte y del artista: raíces nietzscheanas del Doktor Faustus de Thomas Mann”, p. 1.

honda noche a la noche más honda”. La constelación filología-arte-música en la novela es la misma que preside la vida del filósofo. En este caso, lo profesoral en su vertiente filológica está representado, sin embargo, no por el protagonista, sino por el narrador de la historia, Zeitblom.

Pero no es, ciertamente, una novela sobre Nietzsche, concluir esto sería simplista y precipitado. Parece ser que Thomas Mann sólo llevó a cabo otro montaje literario más a favor de su causa, como ya hizo con la teoría dodecafónica de Schoenberg o *La filosofía de la nueva música* de Adorno. Siendo mucho más interesante una perspectiva musical de Thomas Mann y Nietzsche...

Justamente en este contexto, en el epígrafe 20 de la primera obra nietzscheana, se habla del papel de la música, esencial como forma de acceso actual al santuario del espíritu griego³¹.

Nietzsche y Mann tienen un punto en común en sus respectivos pensamientos musicales y este es Richard Wagner. En su juventud, Nietzsche, quedó deslumbrado por Wagner pero, finalmente, llegaría a escribir que la escucha de la música wagneriana le proporcionaba un cierto malestar físico mientras que Thomas Mann sentía fervor por el músico; ”Doliente y grande como el siglo cuya perfecta expresión es, el XIX, se alza ante mis ojos la figura espiritual de Richard Wagner” y después, también lo somete a demolición.

Nietzsche podría llegar a admirar la capacidad de Wagner para expresar en sus obras la tragedia y el dolor humano pero también afirma que su melodía infinita puede resultar un uso peligroso de la música para producir un efecto dramático. Además, no cree que la música wagneriana posea un futuro para él la música de Wagner solo expresa un momento decadente de la cultura que está en relación con viejos mitos de la música germana y que está condena. Es ese misticismo de lo germánico en la música de Wagner lo que Nietzsche quiere condenar a muerte.

³¹ *Ibid.*, p. 6.

A su vez, Thomas Mann escribió numerosos textos sobre Wagner, todos ellos fueron recopilados por su hija Erika. Mann afirmó que “Crítica wagneriana alemana sólo hubo una, la de Nietzsche”. Y es que el novelista sentía verdadera pasión por el compositor con el que compartía patria y lo expresó en decenas de ocasiones diferentes: “Lo que debo a Richard Wagner en goce y conocimiento artístico es algo que no podré olvidar jamás, por más que me llegase a distanciar de él espiritualmente”.

Mann siempre admiró las dotes psicológicas de Wagner, su talento dramático, al que llega a comparar con el monstruo de la escena en aquellos años, Henrik Ibsen, y ve en ellos un gesto predominantemente nórdico en ese don. Thomas Mann, en carta a Kart Martens en 1902, escribe que se siente indefenso frente a Wagner y que después de escuchar ‘Parsifal’ no pudo escribir en dos semanas.

Y de Wagner dice Nietzsche que es el más descortés de todos los genios, que se muestra indiferente al oyente, y que repite las cosas hasta que uno, desesperado, acaba por creérselas. Ahí existe parentesco. Pero otro parentesco más profundo está en el elemento socio-ético que les es común, lo cual significa muy poco, puesto que Wagner veía en el arte un arcano sagrado, una panacea para los males de la sociedad, mientras que Tolstói, hacia el final de su vida, lo rechazaba como un lujo frívolo. Pero es que Wagner también lo rechazaba como un lujo. Porque, si veía en él purificación y santificación, eran una purificación y una santificación para una sociedad corrompida. Él era un hombre catártico, limpiador que, por medio de la consagración estética, pretendía liberar a la sociedad del lujo, del dominio del dinero y de la falta de amor. O sea que, en su conducta social estaba muy próximo al ético ruso. Y también les une la rara circunstancia de que, en la vida de ambos, la gente ha querido ver un corte, una ruptura, un desdoblamiento de su carácter y su actitud, producido por una especie de colapso moral, cuando, en realidad, sus vidas muestran la más absoluta homogeneidad y congruencia. ... Y si Nietzsche insinúa que Wagner, hacia el fin de su vida, se vio de pronto vencido y roto por la Cruz de Cristo es que pasa por alto, o quiere hacernos pasar por alto, que el mundo anímico de *Tannhäuser* anuncia ya el de *Parsifal* y que este es la suma de la obra de toda una vida impregnada de profundo romanticismo y cristianismo, de la que extrae sus úl-

timas magníficas consecuencias. La postrer obra de Wagner es también la más teatral, y no es fácil hallar una trayectoria artística más lógica que la suya. Un arte de la sensualidad, del símbolo y la fórmula (porque el motivo central es una fórmula, más que eso, una custodia, pues el autor invoca una autoridad que es casi religiosa) nos conduce necesariamente a la liturgia eclesiástica, porque creo que la secreta añoranza, la última ambición de todo teatro es el rito del que surgió tanto entre paganos como entre cristianos. Arte teatral, concepto que encierra nociones del barroco, del catolicismo, de la Iglesia... y un artista que, como Wagner, estuviera habituado a manejar símbolos y alzar custodias, al fin tenía que sentirse hermano del sacerdote, incluso sacerdote³².

³² MANN, Thomas (1933) *Sufrimientos y grandezas de Richard Wagner*.

Conclusiones

Doktor Faustus pretende reflejar la crisis cultural del S.XX, a su vez esta tiene una serie de consecuencias catastróficas tanto a nivel político como artístico. El principal problema sería del arte sería su esterilidad y para esta parece no haber otra salida que la demoníaca. Adrián Leverkühn aunque posee los conocimientos musicales adecuados debe vender su alma al diablo para superar todos los obstáculos a los que se enfrenta el arte. Pero, por otra parte, parece que a estos problemas también se tiene que enfrentar el propio Thomas Mann desde su exilio.

<<Ocupado en el curso ulterior de la novela (desencadenamiento de la guerra) basándome en viejos diarios. Seguí escribiendo con apremio en el XXX... Por la noche, malestar, escalofríos, excitación, resfriado, sueño intranquilo, presentimiento de que se acerca una enfermedad...>>³³

La ayuda necesaria para terminar su novela vino, en gran parte, de mano de Theodor Adorno. De esta relación intelectual surgió una gran polémica. Filósofos y pensadores vieron en Adorno el diablo de Adrián Leverkühn y aunque esta afirmación es ciertamente morbosa y atractiva no parece ser la opción más válida.

Si continuamos con esta relación entre los protagonistas ficticios de la novela y los reales, también deberíamos afirmar que Adrián Leverkühn es, en gran medida, Friedrich Nietzsche, pues poseen bastantes hechos biográficos en común. Esta relación tampoco nos ha parecido suficiente y por eso se ha querido relacionar a Mann y a Nietzsche desde una perspectiva musical.

Pero si afirmamos que Leverkühn es en parte Nietzsche también tenemos que mostrar que también posee algo de Arnold Schoenberg, ya que la teoría musical dodecafónica de Adrián es de su autoría.

³³ MANN, Thomas (1949) *Los orígenes de Doctor Faustus. La novela de un.a novela*, p. 103

Es este punto de vista, el de una novela de ficción con unos protagonistas reales, el que verdaderamente nos ha interesado, intentando no quedarnos únicamente en una revisión del contenido filosófico de la novela.

Sin embargo, también nos hemos detenidos en algunas ideas filosóficas de importancia en la novela. Como es la idea de genio y la influencia que pudo tener Thomas Mann de Adorno para establecer el concepto de genialidad en la obra. Aunque también es cierto que la extensión de la obra y su riqueza ha hecho imposible que se abarcara todo lo esperado.

En conclusión, *Doktor Faustus* es una obra maestra de la literatura y como tal su estudio presenta grandes complicaciones. A lo largo de este ensayo se ha intentado diseccionar su entramado filosófico de la mejor manera posible e intentado hacer justicia a esta obra.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1975) *Filosofía de la Nueva Música*. Trad. A. Brotons, Akal, Madrid, 2003.
- (1970). *Teoría estética*. Trad. J. Navarro, Akal, Madrid, 2004.
- & MANN, Thomas (1943-1955) *Correspondencia 1943-1955*. Trad. N. Gelormini, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- ARGULLOL, Rafael: "Fausto y el arte: de Goethe a Thomas Mann", *Revista Er*, nº 3, pp. 81-92.
- BAYÓN, Fernando (2004) *La prohibición del amor. Sujeto, cultura y forma artística en Thomas Mann*. Barcelona, Anthropos.
- (2005) "Thomas Mann y el desencantamiento de las tradiciones alemanas", *Revista HMiC*, 2005. <http://seneca.uab.es/hmic>
- (2006) "Thomas Mann: La estética y la escritura, lucidez indagadora de los abismos de la modernidad", *Revista Anthropos*, nº 210.
- GARCÍA PONCE, Juan (1972) *Thomas Mann Vivo*. Era, México, 1972.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1975): "Thomas Mann, el extraño" en VV. AA.: *Thomas Mann. 1875-1975. Homenaje en su centenario*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 9-22.
- KARST, Roman (1970) *Thomas Mann. Historia de un disonancia*. Trad. J. J. del Solar, Barral, Barcelona, 1971.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto (1979): *La leyenda del artista*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, pp. 51-63.
- LESLIE, Laura (2014) *Adorno as the devil in Thomas Mann's 'Doctor Faustus': aspects of modernism in music, literature and critique*. University of Glasgow [Tesis] <http://theses.gla.ac.uk/5233/1/2013lesliemmus.pdf>

- LÓPEZ DE SANTA MARÍA, Pilar (1992) “Razón y vida en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann”, *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 9, 1992, pp. 239-255.
- LUKACS, Georg (1948): *Thomas Mann*. Barcelona, Grijalbo, 1969.
- LYOTARD, Jean-François (1981) “Adorno come diavolo”, *Dispositivos pulsionales*. Trad. J. M. Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1981,
- MANN, Thomas (1903) “Tonio Kröger”, *De la estirpe de Odín*. Barcelona, Luis de Caralt, 1985.
- (1924|1947) *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Trad. A. S. Pascual, Madrid, Alianza, 2000.
- (1930) *Relato de mi vida*. Trad. A. S. Pascual, Madrid, Alianza, 1980.
- (1933) “Sufrimientos y grandezas de Richard Wagner”, *Richard Wagner y la música*. Barcelona, Plaza & Janés, 1976.
- (1947) *Doctor Faustus*. Trad. J. Farrán, Plaza & Janes, Barcelona, 1965.
- (1949) *Los orígenes de Doctor Faustus. La novela de una novela*. Trad. P. Gálvez, Alianza, Madrid, 1976.
- MAYER, Hans: *La literatura alemana desde Thomas Mann*. Madrid, Alianza, 1970.
- MURCIA SERRANO, Inmaculada (2004) “Irracionalismo, negatividad y música en el Dr. Faustus de Thomas Mann”, *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, nº1, Marzo 2004. <https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n1/murcia.pdf>
- ROMERO, Aníbal (1995) “Literatura y política: reflexiones sobre la obra de Thomas Mann” <http://anibalromero.net/Literatura.y.politica.reflexiones.sobre.la.obra.de.Thomas.Mann.pdf>
- TRIAS, Eugenio (1978): *Goethe y Thomas Mann*. Barcelona, Mondadori, 1988
- VILLACAÑAS BERLANGA, José Luis (2002) “Doctor Fausto. El análisis de Thomas Mann sobre el nazismo”, *Actas del III Encuentro Internacional La Novela del Artista*. Ed. Facundo Tomás/Biblioteca Valenciana, 2002.
- WEBB, Dan (2009) “If Adorno isn’t the Devil, it’s because he’s a Jew: Lyotard’s misreading of Adorno through Thomas Mann Dr Faustus” (Versión online: <http://psc.sagepub.com/content/35/5/517>)

