

RECENSIONES

APOCALIPSIS CUM FIGURIS. SOBRE LA CORRESPONDENCIA ENTRE THEODOR W. ADORNO Y THOMAS MANN

Theodor W. ADORNO y Thomas MANN: *Correspondencia 1943-1955*. Edición de Ch. Gödde y Th. Sprecher con la participación del Archivo Theodor W. Adorno, traducción de N. Gerlomini, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

En 1947 se publica *Doktor Faustus* de Thomas Mann, novela cuyo contenido se articula a partir de la idea de una «huida de las dificultades de la crisis de la cultura mediante el pacto con el demonio» y el posible «paralelismo entre la euforia maléfica y condenada al colapso [*sc. del artista*] y la embriaguez fascista de los pueblos»; una novela en la que las tribulaciones de su protagonista, el compositor Adrian Leverkühn, reflejan la «situación del arte en general, de la cultura, más aún del hombre y del espíritu mismo en nuestra cada vez más crítica época»¹. Thomas Mann, que presume de haber creado «música literaria», esto es, de haber «transferido la técnica del tejido musical a la novela», es consciente, no obstante, de que «para escribir una novela de músicos, que incluso acusa la ambición de convertirse en novela de la música [...], se necesita más que 'estar iniciado', se necesita *ser estudiado*, algo que a mí simplemente me falta» (*Carta 5*, p. 23). Es

precisamente esta carencia de conocimientos especializados en las cuestiones musicales la que le empuja a solicitar la ayuda de Theodor W. Adorno, quien, habiendo estudiado música y filosofía, confiesa que: «en lugar de decidirme por una de ambas, durante toda mi vida tuve la sensación de estar persiguiendo en realidad lo mismo en esos campos divergentes» (*Carta 11*, p. 37). De este modo, Adorno se convertirá en el *mitimaginerende Instruktor* (*Entstehung*, p. 41) que Mann precisaba para su novela. La colaboración con el escritor hubo de despertar el interés de Adorno, pues la música aparecía en la obra como alegoría de la turbulenta situación del espíritu desde principios de siglo y elevaba a conciencia la relación existente entre la cultura y la barbarie. De hecho, y según el juicio del filósofo, los trabajos literarios de Mann conducen «hasta el desgarrar y hasta el despliegue dialéctico la tensión entre cultura y lo que yace abajo» (*Carta 36*, p. 139). En *Doktor Faustus*, además, el problema de la creación artística se convierte en uno de los motivos argumentales. Las dificultades a las que Leverkühn se enfrenta en su trabajo de composición son consideradas objetivamente, como connaturales al estado de cosas de la creación musical en su época: el agotamiento de las formas de expresión bajo el primado moderno de la autonomía sitúa a la producción artística ante el peligro de la esterilidad, y su despliegue histórico conduce a aporías inmanentes al propio quehacer artístico, algo que su particular Mefistófeles confirma cuando declara que «es el componer mismo el que se ha vuelto difícil, desesperadamente difícil», y «las dificultades prohibitivas de la obra están profundamente ancladas en la obra mis-

¹ TH. MANN, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Frankfurt/M. 1949, pp. 31 y 41.

ma»². Con ello, la narración de Mann cobra un grado elevadísimo de reflexión, para interrogarse —tal y como se plantea Serenus Zeitblom, el narrador de la historia de Leverkühn— «si la obra en sí, el conjunto armónico que se basta a sí mismo, está todavía en relación legítima cualquiera con la inseguridad total, la problemática y la ausencia de armonía de nuestro estado social: si las apariencias, aun las más bellas, y principalmente éstas, no se han convertido en otras tantas *mentiras*» (*Doktor Faustus*, p. 194; trad. cast., p. 213).

Adorno, familiarizado ya con la intención de la obra, comienza a colaborar con Mann en la elaboración del Oratorio *Apocalipsis cum figuris*, que el ficticio compositor proyectaba a partir de ilustraciones de Dürero y que, al cabo, pretendía ser un «compendio, en cierto modo, de todas las anunciaciones finales [...], de todo cuanto era susceptible de contribuir a dar la impresión del otro mundo revelado, de que había llegado la hora del supremo ajuste de cuentas, de la marcha final hacia el infierno», en fin, de «la creación de un nuevo y propio Apocalipsis» (*Doktor Faustus*, p. 384; trad. cast., p. 413 y s.). El filósofo esboza entonces una serie de materiales y trabajos preparatorios que entrega al novelista y que aportan la necesaria «intimidad musical» y los «detalles característicos» (*carta 1*, p. 10) que éste exigía para la configuración de su *Doktor Faustus*. Se trataba, como declararía posteriormente Adorno, de la «ficción de la música de Adrian Leverkühn, de la tarea de describirla como si existiera efectivamente»³. Esta colaboración se caracteriza principalmente por la incorporación de estos esbozos en la obra obedeciendo al «método de montaje» que el propio Mann calificó de «una especie de plagio superior» (*carta 5*, p. 22)⁴. Así,

de las anotaciones de Adorno, comentó Mann que «todo esto podría igualmente haber sido mío [...]. Pero todo me lo recitó el consejero con una compenetración también creadora.» (*Cf. nota 10 de los editores a la carta 5*, p. 27). Este método de montaje se fundó, además, en la convicción del escritor, aplicable en un principio tanto a su uso de los desarrollos musicales de A. Schönberg, como a su reelaboración poética de las aportaciones de Adorno, de que: «un pensamiento en tanto que tal nunca tendrá a los ojos de un artista demasiado valor de propiedad, ni como posesión. De lo que se trata para él, es de su funcionalidad en la estructura espiritual de la obra» (*Entstehung*, p. 45).

La correspondencia, por otra parte, da testimonio del ánimo de los exiliados tras el retorno a Alemania una vez finalizada la II Guerra Mundial. En sus primeros viajes desde los EEUU, Adorno refiere la «completa regresión» de la vida social y política de la Alemania de postguerra, la cual, según reconoce el propio Thomas Mann, había hecho ya inviable la pretensión de leer el *Doktor Faustus* como su descripción certera (*cf. carta 37*). Según el filósofo, los alemanes experimentaron el fascismo con una permisividad y tolerancia que les impidió, al cabo, la absoluta identificación con el mismo, de lo que derivaría su incapacidad para asimilar como propia la «cuestión de la culpa». A partir de la completa despolitización de la sociedad alemana y la resignación a dejar de ser considerada como una potencia política exterior, Alemania, según la impresión más inmediata de Adorno, se encontraría en un estado de indolente normalidad que exigía del judío repatriado la «reflexión para recordar que el hombre junto a mí en el tranvía puede haber sido un verdugo» (*Carta 15*, p. 50). Adorno percibe la herencia del fascismo en el fenómeno de la «infantilización» de la sociedad, es decir, en el dominio y la manipulación de las masas, que representa una «involución de lo humano», un profundo daño «en el

² TH. MANN, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt/M. 1960, p. 257 y s.; trad. cast. de E. Xammar, Barcelona 1984, pp. 280 y 282.

³ TH. W. ADORNO, «Zu einem Porträt Thomas Manns», en: *id.*, *Noten zur Literatur*, vol. III, Frankfurt/M. 1966, p. 26.

⁴ Sobre esto y, en general, sobre la colaboración entre Adorno y Mann, véase R. TIEDEMANN,

«Mitdichtende Einfühlung. Adornos Beiträge zum *Doktor Faustus* - noch einmal», *Frankfurter Adorno Blätter*, I/1992.

yo, en la autonomía, en la espontaneidad» (*carta 17*, p. 65). Así, se lamenta: «lo que quedó parece un paisaje en ruinas, en sentido metafísico poco menos que en sentido físico» (*ibid.*). No obstante, si la descripción de sus impresiones de Alemania es desoladora, la de Th. Mann cobra rasgos aún más pesimistas. Pues, mientras que Adorno atisba una pequeña esperanza con respecto a la recuperación democrática e intelectual de Alemania —surgida sobre todo de su experiencia docente—, lo que Thomas Mann ve «venir, asomarse de manera inevitable y expandirse, es simplemente la barbarie» (*carta 34*, p. 128). En este punto, es preciso recordar que la correspondencia entre ambos se mantiene hasta 1955, año de la muerte del novelista, y que los acontecimientos políticos y sociales que aparecen referidos en estas misivas forman en su conjunto un cuadro histórico con rasgos apocalípticos. Son los años en los que se reconocen en toda su amplitud las atrocidades del nazismo, en los que no sólo se constata que los conflictos bélicos no cesarían siquiera tras el fin de la II Guerra Mundial (*e.g.* la Guerra de Corea), sino que, además, éstos se desenvuelven a partir de ahora, co-

menzada la Guerra Fría, en un marco en el que los medios técnicos son capaces por vez primera de causar la completa destrucción de la humanidad (como mostraban los ejemplos de Hiroshima y Nagasaki). Desde su desarraigada experiencia en los «ya fascistas EEUU» y convencido de que «a Alemania no me llevan ni a rastras» (*cartas 37 y 18*, pp. 145 y 70; respect.), Th. Mann se plantea nuevamente la posición del arte ante un acontecer histórico que parece condenar a muerte todo atisbo de espíritu. En consonancia con un ideal que sólo puede ser calificado de ‘elitista’ (*cf. carta 34*), para Mann el artista recoge el pecio de lo espiritual ante el inexorable avance de la barbarie. Y aquí se aprecia, de nuevo, la divergencia de las perspectivas históricas de ambos⁵. Frente a las valoraciones de Mann, Adorno se muestra menos inclinado a sucumbir al ‘milenario’ de éste, y así, le confiesa que: «si hay fin del mundo, al menos uno querría estar presente. De todas maneras, usted sabe que no creo en eso» (*Carta 21*, p. 84).

Magdalena DHARANDAS
y José M. GARCÍA GÓMEZ DEL VALLE

⁵ Adorno escribe en relación con las quejas de Th. Mann: «el sentimiento de ‘nosotros somos los últimos’ [...], tiene una de por sí larga historia [...] y pese a todo, el hilo no se ha cortado del todo. [...] Si me llevé algo alentador de los años en Alemania fue la confirmación precisamente de eso, la experiencia de que con la recaída en la barbarie no sucede como estamos siempre inclinados a presumir» (*carta 35*, p. 134).

