

E N EL PAÍS DEL ARTE

3.^{er} ENCUENTRO INTERNACIONAL

LA NOVELA DEL ARTISTA

Celebrado en la Academia de España de Roma

3-6 de julio de 2002

dirigido por Felipe V. Garín y Facundo Tomás

colección **L**iteraria Actas / Edición de Facundo Tomás

ÍNDICE

- 5 **Introducción a la edición de las actas**
Facundo Tomás
- 11 **Conferencia inaugural: La novela del artista en época contemporánea**
Rafael Gutiérrez Girardot
- 29 **Liras y lanzas. El modernismo como compromiso**
María Dolores Albiac
- 59 ***Jusep Torres Campalans*, una novela del artista de vanguardia**
Miguel Corella Lacasa
- 83 **El artista en el exilio. Nina Berberova**
Estrella de Diego
- 101 **El artista frente al abismo: modernidad y decadencia de Antonio de Hoyos**
Luisa Elena Delgado
- 123 **La condición social del artista: la paradoja de Alejandro Sawa**
Pura Fernández
- 159 **El artista en la obra de Clarín: del creador olímpico al jornalero de la cultura**
Juan Pedro Gabino
- 185 **Foucault: Sexo y verdad (según Hervé Guibert)**
Anna Maria Guasch
- 201 **La mirada del escritor: diálogos con la pintura en la literatura española del siglo XX: el lugar del arte en la obra Manuel Vicent**
Raquel Macchiuci
- 221 **«El romanticismo ha muerto»: *El Doctor Centeno* (1883) como novela de artistas**
José-Carlos Mainer
- 247 ***Diario de un enfermo*, de J. Martínez Ruiz**
Francisco José Martín
- 271 **El yo del artista proustiano en *Puerto de sombra* de Juan Chabás**
Gabriele Morelli
- 287 ***Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas: una anti-novela de artista**
Lia Ogno
- 301 ***Jusep Torres Campalans* o la emancipación del apócrifo**
Joan Oleza
- 331 ***La quimera* y el retrato elegante**
Fco. Javier Pérez Rojas

- 357 **El pintor hecho de letras: Jusep Torres Campalans**
Norbert von Prellwitz
- 371 **Doctor Fausto. El análisis de Thomas Mann sobre el nazismo**
José Luis Villacañas Berlanga
- 395 **La pasión por el igual. El retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde**
Luis Antonio de Villena
- 403 **Los sistemas de enseñanza artística (Resumen de la mesa redonda)**
Joan Aliaga, Joan Llavería, Juan Bta. Peiró, Carlos Plasencia y Pilar Roig
- 413 **Conferencia de clausura. La esfinge y la quimera del entresiglos XIX-XX en la perspectiva de la postvanguardia**
Felipe Garín y Facundo Tomás
- 435 **Referencias bibliográficas**

***Doctor Fausto.* El análisis de Thomas Mann sobre el
nazismo**

José Luis Villacañas Berlanga
Universidad de Murcia



DOCTOR FAUSTO. EL ANÁLISIS DE THOMAS MANN SOBRE EL NAZISMO

1. EL PRIMER SUPUESTO DE LA HISTORIA DEL DOCTOR FAUSTUS

Con su meticulosidad habitual, Thomas Mann, por los días en los que redactaba su gran novela musical, anotó lo siguiente en lo que luego sería *Los orígenes del doctor Faustus* (1949, 28):

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 Nietzsche ya no puede existir.

En otro lugar, casi abandonado en el texto, dijo que su tema era «música y Nietzsche» (14). La prudencia artística de Thomas Mann en el cuerpo de su novela se transforma, como vemos, en pura franqueza en el libro que debía explicarla. Finalmente, si traigo aquí ambas apelaciones es para no llevarnos a engaño. *Doktor Faustus* es la novela de Nietzsche, aquella en la que se ultima su metafísica del artista.¹⁷⁴ Que ese nombre no se mencione en el texto es la primera ausencia que conviene reparar para el lector desorientado.

En efecto, todos los elementos biográficos de la novela se pueden registrar en la triste historia del filósofo, desde su aspiración de teólogo hasta su reclusión final, incluida aquella visita, tan fugaz, tan definitiva, al burdel de Colonia. Y sin embargo, el tiempo de la novela es el tiempo real de Thomas Mann, que por doquier deja ver la peripecia de sus contemporáneos. Es como si Nietzsche fuera obligado a vivir en el tiempo de Mann. Por eso, las fronteras entre la biografía y la autobiografía quedan confusas en esta obra. Al fin y al cabo, la metafísica del artista defi-

¹⁷⁴ Para todo esto, es preciso tener en cuenta el libro de Hector Julio Pérez López, *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche* (Pérez López 2001).

ne el campo de la cultura, que nuestro novelista confesó como propio hasta el final.¹⁷⁵ La sutil escritura de Mann, tan valiente en el estudio de las escisiones psicológicas, aquí no escapa del ámbito de la propia subjetividad. En cierto modo, podemos decir que Thomas Mann ha cambiado de registro a la hora de elaborar el mito de esta novela: de la vieja batalla entre hermanos de *Consideraciones de un apolítico*, luego reconsiderada en la dialéctica pedagógica entre Nafta y Settembrini en la *Montaña mágica*, o en la magia humanista de la *Historia de José*, nuestro autor ha pasado al mito de Narciso. Aquí se nos cuenta la historia del amor de Serenus Zeitblom hacia Adrian Leverkühn. En ese casi único y expreso tuteo que ambos personajes se conceden, en medio de un mundo de inhumanidad glacial, se nos sugiere algo más que fraternidad y camaradería. Ambos personajes son una parte de Thomas Mann, dos posibilidades de su vida escindida e irónica. Lo fáustico y lo humanista son algo más que dos formas del espíritu. Son las dos mitades de una sola alma que Thomas Mann siempre valoró como propia. Al trasponer a Nietzsche a los días del drama alemán, un drama que el filósofo contribuyó a generar en sus aspectos ideales, Thomas Mann realiza un ejercicio de objetivación de lo que él mismo era y a pesar de todo había superado. En cierto modo, Mann ofrece la experiencia cumplida de su tiempo y de su vida al cuerpo que *representa* a Nietzsche en la nueva circunstancia histórica. Ejercicio de autoanálisis verdadero, *Doktor Faustus* es también un ensayo de cumplimiento en la literatura de la metafísica del artista que Nietzsche había previsto para la música y en una época anterior. De ahí la continua identidad de la experiencia de Adrian personaje y de Thomas Mann escritor, la intensa y común apelación al dolor como mediación creadora en el escritor y su personaje.¹⁷⁶

En el momento de la suprema desgracia alemana, sólo Thomas Mann podía ofrecer la tragedia de Nietzsche como un complejo símbolo, cargado de significado, capaz de iluminar la experiencia del nazismo. Esta satisfacción se deja ver en toda la novela.¹⁷⁷ Que era la

¹⁷⁵ Cf. mi trabajo *La dimensión política de lo impolítico. Sobre el libro de guerra de Thomas Mann*. (Villacañas 1999).

¹⁷⁶ Ver las páginas finales de *Doctor Faustus* para la confesión del narrador acerca del agotamiento físico que le produce su obra. Siempre se nos deja claro que este agotamiento físico, con su dolor correspondiente, es la prueba de solidaridad del autor con su pueblo. Además, es una forma de no claudicar ante la desesperación que le produce la suerte de Alemania.

¹⁷⁷ Incluso en el aspecto moral: Thomas Mann comprende que su sufrimiento de escritor es lo que más puede parecerse al sufrimiento de sus compatriotas, al que no quiere escapar; inseguro como está de no ser culpable como ellos. Su esfuerzo queda carac-

metafísica del artista de Nietzsche, aquello que Mann deseaba interpretar, también se nos descubre al final de la novela, en esta frase en la que el humanista Serenus se pregunta por el futuro:

¿Inculcaré yo de nuevo en los cursos de una clase elemental consagrada a las humanidades, la idea de cultura, en la que el respeto a las divinidades del abismo se confunde con el culto a la razón olímpica y la claridad, para no formar sino un solo fervor? (613)

Era un forma rotunda –rotunda a la manera de Thomas Mann–, de afirmar que Alemania no podía volver a la filosofía de la cultura. Pero repasemos el texto: cultura es el fervor unitario que vincula las divinidades del abismo con el culto olímpico. Estamos hablando de la síntesis dionisiaco-apolínea que constituye la metafísica del artista de Nietzsche desde los tiempos preparatorios del *Origen de la Tragedia*. Cuando intentamos entenderla bien, no podemos sino acudir al ámbito de la música. Eso es lo que hizo Thomas Mann y por eso el tema de su novela sólo podía ser Nietzsche y la música.

El punto de partida de aquella metafísica del artista, supuesto último también de la novela, nos ofrece una tesis por doquier: la música que rinde culto a Dionisos no tiene nada que ver con las representaciones, ni con los sentimientos (cfr. Pérez López 2001, 190-191), ni con las palabras o la poesía (*Ibidem*, 192), ni aspira a la emoción compartida ni a la comunicación. La música dionisiaca no surge de sentimientos ni de imágenes. Surge de la comprensión metafísica del fondo del que brotan todas las criaturas y de su desgarramiento originario, del *Ur-Ein* en el que toda subjetividad desaparece.

El hombre excitado dionisiacamente, como la orgiástica más popular, carece de oyente al que tenga algo que comunicar: como lo presupone en todos los casos el narrador épico y sobre todo el artista apolíneo (Nietzsche, KSA, 7, 12, 1, cfr. Pérez López 2001, 193-4).

Ese era el punto de partida: la música como canto glorioso a la inmanencia del mundo, a la pertenencia de todas las criaturas al mismo ser común, todas ellas constituidas por el mismo dolor de la separación y

u obra.
con su
al sufri-
a carac-

terizado en la 612 de este modo: «Pero una comprensión verdaderamente humana, créanme, basta para todo». Eso era su obra: un ejercicio de comprensión. Él se había apartado de los crímenes de sus contemporáneos, pero esto, más que una virtud, le parecía una «huida terrible ante la culpabilidad de mi país». Esa huida, como una culpa más, debía ser compensada con una fidelidad que pasaba por el sufrimiento. cf. la traducción de *Doctor Fausto* en Plaza y Janés, Barcelona, 1982, 613 (en adelante todas las citas de la novela se harán por esta traducción).

el mismo gozo de la afirmación individual, por una parte, y por el mismo dolor de la finitud y el mismo éxtasis de la muerte reconciliadora con la infinito, por otra. Nadie podría acceder a esa música si no dejaba atrás la opera de Wagner, aquella insistencia en el aria y en el recitativo, en el arte del canto al servicio de una retórica de la pasión, del sujeto, siempre a la búsqueda de un idilio de sentimientos, de una felicidad soñada y dorada, que acaba imponiendo el esquematismo del compás, de la consonancia, de la melodía. Todo este mundo wagneriano le parecía a Nietzsche una «depreciación sentimental de la música».¹⁷⁸ Frente al artista inspirado en Dionisos, Wagner siempre pensaba en el oyente, en sus necesidades compensatorias de pequeño filisteo y, por encima de todas ellas, en el regreso al mundo de una grandeza mítica complementario de su anemia vital.

Presupuesto de Wagner: el oyente que es sensible a los sentimientos, no el puramente musical; el sentimental, el que frente al mito se siente inmediatamente tocado en lo más profundo (KSA, 7, 9, 149, cfr. Pérez López 2001, 251).

Nietzsche no quería saber nada del mito, con sus unilateralidades apolíneas. Frente a esta música, que partía de la mentira de la subjetividad, se imponía otra en la que el protagonista era el coro, el sujeto que nunca lo es de verdad, el fiel representante de Dionisos en su unidad y pluralidad, el que según el *Nacimiento de la Tragedia* «genera la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra» (Nietzsche 1871, 86). No se trataba de que el coro elevara en su música un discurso de melodías y consonancias polifónicas que afirmara la subjetividad del oyente, con sus ficciones y apariencias de orden, con sus lugares comunes, con sus sentimientos idílicos. Era preciso que la forma artística, la dimensión de Apolo, la construcción técnica musical, hablara el lenguaje metafísico de Dionisos, el lenguaje de la pluralidad dolorida y escindida, y a pesar de ello gloriosa en su dolor; de un coro que se hacía consciente de su unidad y de su diversidad a la vez, de un dolor común, pero que sin embargo se expresaba en diferentes gritos, inmutables, incapaces de ser unos testigos de los otros.

Esa era la base filosófica de una nueva música. Esta posición crítica acerca de Wagner y sus cesiones burguesas no dejó de crecer en la obra de

¹⁷⁸ La frase es de Hector J. Pérez López 2001, 197.

Nietzsche.¹⁷⁹ Pero pronto encontró sus propios matices. Uno de ellos, es decisivo para la nueva filosofía de la música. Se encuentra en el § 240 de *Más allá del bien y del mal* y está relacionado con la obertura de *Los maestros cantores*, por cierto una pieza de referencia en el mundo de la novela.¹⁸⁰ Allí, con la elegancia propia de su delicadeza, Nietzsche dijo que esa música de Wagner era la metáfora de Alemania: era de anteayer y de pasado mañana, pero no había encontrado su «hoy». Esa obertura presuponía, «para comprenderla, que continúan estando vivos dos siglos de música» (*Más allá del bien y del mal*, 1886, 191-92). La complejidad de esa música prometedorá exigía hacerse con toda la tradición musical. Pero además exigía conjuntarla en el más disonante conjunto, en la simultaneidad de las técnicas más dispares. Esa era su vejez y su juventud. Estaba cargada del mayor pasado y por eso aspiraba a disponer del mayor futuro. Superar a Wagner era seguir ese camino de la obertura de los *Maestros Cantores*, uno ante el que el propio maestro se había detenido con su mentiroso *Parsifal* (cfr. *La genealogía de la moral* 1887, § 2 del tratado III) Esa detención había implicado entregarse de nuevo en brazos del cristianismo, en brazos de los ideales ascéticos, de la negación del dolor. Decididamente, Wagner había querido escapar a la tortura que para la subjetividad implicaba la música inspirada en Dionisos, la música de la afirmación de la inmanencia dolorosa del mundo, la música de los espíritus fuertes. Adrian Leverkühn, el personaje de *Doktor Faustus* había dado el paso decidido hacia esa nueva música. Él era el hoy que Alemania esperaba.

2. ESTE ES MI HOMBRE

No debemos detenernos aquí a la hora de explicitar los supuestos de la novela faústica de Thomas Mann. Avanzando unas páginas más en *La novela de una novela*, nos encontramos con este otro apunte, lleno de evocaciones (Mann 1949, 35):

Fue en el momento de la toma de Palermo, de la gran ofensiva rusa, y yo me encontraba en el capítulo VII del *Faustus*. «Tratado del Dr. Adorno *Zur Philosophie*

¹⁷⁹ Tenemos que pasar por el §3 de *Schopenhauer como educador*, por el §9 y 11 de *Ricardo Wagner en Bayreuth*, por *El caso Wagner*, §3 y 9, así como por el *Postscriptum*.

¹⁸⁰ Rudi Schwerdtfeger toca esa pieza «inevitablemente» al final de la actuación que antecede a su muerte. cf. Mann 1949, 542.

der modernen Musik. (...) Instantes de iluminación sobre la posición de Adrian (...)
En mí surgió la decisión: «Ese es mi hombre».

Que el talento soberbio y autosuficiente de Mann haya dicho esto de un pensador como Adorno no sólo es el mayor reconocimiento que la literatura haya podido conceder a la filosofía en el siglo XX. Es también, contra todo pronóstico en él, el reconocimiento de una productiva y profunda amistad. De Adorno era, desde luego, la estructura misma de la teoría del relato que se deja caer en esta frase, clave de todo el ritmo trágico de la obra (Mann 1949, 35):

las dificultades han de crecer primero antes de que puedan ser superadas: la desesperada situación del arte. Idea principal de la inspiración adquirida, que se oculta en el delirio para no perder la compostura.

De Adorno confiesa Mann haber tomado la relación entre lo subjetivo y lo objetivo en la obra de arte y, por ello, la necesidad del tema de la obra, del pacto con el diablo. ¿Y no es Adrian un nombre que evoca, por la disposición de sus consonantes y vocales el nombre latino de Adorno?

Para comprender hasta qué punto el filósofo influyó en el relato basta con trazar una comparación, aunque sea ligera, entre el capítulo VII y el VIII de la novela. En el VII apenas encontramos una apelación al aburrimiento de Adrian, su primer rasgo demoníaco, junto con su aspiración a la perfección. El VIII,¹⁸¹ por el contrario, nos muestra un análisis del Beethoven de los cuartetos finales que nos sitúa ya en la línea directa de la nueva música de Adrian Leverkühn. Es el capítulo en el que Kretzschmar expone su tesis sobre la necesidad de superar la apariencia en el arte. En realidad, más que apariencia, sería aquí justo traducir por representación. Ambas palabras invocan todos aquellos elementos que conducen a la autoafirmación de la subjetividad finita, aquello que está conectado al sentimiento propio. Por eso, la superación de la representación implica la superación de la subjetividad (*Doctor Fausto*, 66). El problema real era que, mientras tanto, desde una perspectiva sociológica, en la que insitía Adorno en la línea de Hegel, el arte se había separado de lo sagrado, del culto. En esa circunstancia, el arte había conservado una «solemnidad sin objeto, de una gravedad absoluta, de un patetismo doloroso». Si no debía servir al sujeto, mediante todas las comodidades

¹⁸¹ Que debe también mucho al §7 de *La utilidad y perjuicio de la historia para la vida* (Nietzsche 1874) con la descripción de la terrible soledad que espera al que desee separarse del arte de las masas.

del sentimentalismo, ni debía servir a lo sagrado, a una institución divina, ¿a qué venía aquel esfuerzo heroico de la nueva música, aquella disciplina técnica que Nietzsche nos invitaba a seguir, aquella especialización para hacerse con toda la gama de técnicas pasadas y superarlas? ¿A qué y a quién iba dirigida la obra de arte en el momento en que más energía y disciplina se precisaba para realizarla?

Lo que Adorno envió a su vecino Thomas Mann en 1942, lo que debió hacerle llegar, fueron sus *Neunzehn Beiträge über neue Musik* (Adorno 1998). Si no es así, no alcanzo a ver en las obras completas a qué puede referirse Thomas Mann en su informe. El ensayo adorniano *Sobre las relaciones presentes de filosofía y música*, de 1953, es posterior a la novela. Y hay algo decisivo: estas *Diecinueve contribuciones sobre la nueva música* definen un neoclasicismo que invoca la paternidad de Nietzsche. Y no un Nietzsche cualquiera, sino uno que conviene a nuestro tema. Ese nuevo estilo permitía entender la forma en que Nietzsche había exigido la superación de Wagner. Era normal que este pequeño escrito impresionara a Thomas Mann. Además, este concepto ofrecía una respuesta a la pregunta que nos dejaba el ca VIII de *Doctor Faustus*. El ejemplo de este modo neoclásico de comprender la música era Strawinsky y se caracterizaba por no permitirse la menor desviación anarquista. De esta manera se consolidaban las tendencias antirrománticas, que se oponían, dice Adorno, al principio de estilización de la música (Adorno 1998, 83-84). Elevado a estilo, el neoclasicismo imponía una *Abbild*, una imagen, de la vida mecánica, de la disciplina social, de la autoridad de las formas rígidas de los nuevos poderes totalitarios emergentes. Estas categorías daban una respuesta a las preguntas sobre el sentido de la música y del arte. El artista insistía en la positividad del mundo descarnado de la vida mecánica, de la aceptación del sinsentido global. Lo que antes era visto como un absurdo, ahora el artista lo elevaba a perfección estética y lo comprendía como el sentido positivo del futuro. Era la disciplina por la disciplina, por su valor de juego, por su capacidad de eliminar el aburrimiento, por su fuerza constructiva misma, por su capacidad de proponer arquitecturas frías y duras en las que la subjetividad no tenía derecho a esgrimir su despreciable dolor personal. Sin duda: el músico era como un matemático, como un ingeniero que montaba piezas y fragmentos sin relación, capaz de producir efectos de

schock en el sujeto, pero también de acoger a una humanidad lacerada y desprovista de exigencias particulares. Adorno concluía (84-85):

Desde aquí hay que considerar el neoclasicismo no sólo como una reanimación industrial-artística de la objetividad desaparecida, sino como la expresión precisa, actual y avanzada de las tendencias sociales de la situación presente, amenazadoras y cargadas de destino, pero supremamente reales. La verdad del neoclasicismo reside en la desinhibición con la que reconoce esta amenaza.

Desde este punto de vista, Adrian encarnará justamente esta alternativa, que no hace sino potenciar en el arte los elementos inhumanos de la realidad social. Esa era la verdadera inversión de los rasgos dominantes del mundo social: lo que para las generaciones pasadas era inhumano, ahora debía potenciarse como lo viril y lo significativo, aquello que los fuertes debían acoger y asumir.¹⁸² Ese dolor no era representado en la música, sino expresado en ella. Lo que era doloroso, ahora debía acogerse en el arte, sin dejar de producir dolor, pero sublimado en el éxtasis de la construcción musical. El propio Adorno había hablado aquí de negatividad y de caída. Ahora, la nueva música, la de Adrian Leverkühn, iba a transformar esa caída y negatividad en gloria y positividad. Si la música no debía ser representación subjetiva, sino expresión de ese mundo objetivo, pleno de dolor y de amargura, entonces todos los elementos atonales se debían incorporar a la construcción musical, como otros tantos gritos anónimos, enlazados, unidos, en una misma suerte, pero sin salvación. Donde la tradición apelaba a la melodía, a la consonancia, a todos los elementos en los que la subjetividad sentimental se dejaba llevar, allí debía alzarse el artista nuevo, negando toda cesión, introduciendo una técnica disonante, estridente, allí donde el viejo sujeto reposaba confiado. La nueva música, desde luego, no tenía otro horizonte que la inmanencia. Sólo que el artista se recreaba en ella, e insistía en el mundo opresivo como si, de repente, la condena a vivir en él fuera el único camino aceptable para su desesperación. Nietzsche había profetizado esa música. Con la lectura de Adorno, Thomas Mann identificó la categoría que era capaz de cumplir la metafísica del artista.

¹⁸² Cuando Adorno explica la evolución de la obra de Strawinski, la más puramente neoclásica, explica que a veces «un lenguaje tonal, que originariamente servía a la expresión de la *negatividad* y de la caída, casi sin sufrir alteración alguna, de repente, se presenta de tal manera que las formas antes desilusionadas se presentan ahora como lo positivo y como ligazón que deben ahora rodear aquel material en disolución que antes servía como denuncia de aquellas formas» (Adorno 1998, 85).

3. EL CRISTIANO

Nietzsche y Adorno, por tanto. Pero pronto se nos presenta el tercer gran elemento de esta novela, sin el que no podemos dar un paso a través de sus páginas. Aquí las cautelas de Mann crecen, sin embargo. Su vieja obsesión de autosuficiencia le hacen escribir en *Los orígenes del doctor Faustus*:

Las afinidades de la novela con el mundo de ideas de Kierkegaard, sin ningún tipo de conocimiento de ellas: es extremadamente extraño.

Mann confiesa asombrado su comunidad intelectual con una obra que no conocía. Incluso se ve obligado a invocar un testigo para demostrar su antigua viculación a la temática que ahora ve propia de Kierkegaard, un testigo irrefutable al que, como es obvio, utiliza con su habitual maestría forense. Se trata de «un comunista a quien la herencia burguesa le llega al alma». El retrato es unívoco. Georg Lukács, desde hacía tiempo, había escrito con tino sobre el novelista, pero ahora, en su septuagésimo aniversario, había dicho que Thomas Mann era el (Mann 1949, 101):

gran precursor de aquella tendencia que señaló el peligro de un bárbaro mundo subterráneo en el seno de la moderna civilización alemana, como su necesario producto complementario.

Era, en el fondo, la misma observación de Adorno sobre el neoclasicismo. Al autor de *Muerte en Venecia* no se le debían buscar fuentes ajenas para conser lo demoníaco, venía a decir Thomas Mann. Y era verdad. Basta recordar el continuo transfondo fáustico de *La montaña mágica*.

Pero bien mirado era así y no era así. *Muerte en Venecia* es la historia de una decadencia creadora, una triste historia de autopiedad y resignación. Llena de elementos subjetivos, románticos, no es una historia de lo demoníaco. Tampoco pudo recoger Thomas Mann lo demoníaco de Nietzsche, quien no da a lo dionisiaco esa caracterización. La profunda afinidad entre la música y la esfera de lo demoníaco había sido expuesta y descubierta en la primera parte de *Entweder... oder*, de *La Alternativa*, y no podemos decir que fuese una idea especialmente nietzscheana. Era más bien el descubrimiento del sentido de la música desde el punto de vista cristiano, la afirmación de la hostilidad al mundo que había de

ejercitar quien deseara dar el salto a la fe. Ese salto tenía que hacerse sobre las aguas de lo demoníaco, porque no había posibilidad de acceso a la esfera religiosa sin pasar por el abandono de la esfera estética, esfera que en la música tenía sus acentos más verosímiles y persuasivos, más tentadores. Quizá todo fuera una armonía preestablecida, pero al menos fue reconocido por Thomas Mann con la centralidad que se merece: finalmente, en la entrevista entre Adrian y el demonio, sobre el regazo del músico abandonado a su mortal soledad, se abre el libro del *Cristiano*, ese libro que Kierkegaard dedicó a don Giovanni, al espíritu de la música.

Por lo demás, ¿era un azar esta presencia de Kierkegaard? ¿Cómo iba a ser Adorno el hombre de Thomas Mann en esta novela sin que, al mismo tiempo, también lo fuera Kierkegaard? ¿Desconocía acaso Thomas Mann la tesis que el doctor Adorno había dedicado a *Kierkegaard y la construcción de lo estético*? ¿Acaso no había dicho Adorno del danés, para caracterizarlo, que (*Kierkegaard y la construcción de lo estético*, cfr. Adorno 1972, 18):

como artista, no se ocupa de dar forma a los contenidos objetivos que se le presentan, sino en reflexionar sobre el proceso artístico y el hombre artista en sí?

¿No estaba haciendo justo eso Thomas Mann en su novela sobre Nietzsche, sobre la música, sobre el artista en la sociedad contemporánea? ¿No había reducido Kierkegaard todo el problema a la relación entre las esferas de acción estética, ética y religiosa? ¿Y acaso no es la misma estructura dialéctica de la novela el enfrentamiento entre el humanismo ético de Serenus, tan cristiano,¹⁸³ y la apuesta estética, la insistencia en la pura inmanencia, como terreno de la demonología? Sin la mirada determinante de la esfera religiosa, ¿por qué la inmanencia ha de ser demoníaca? Nietzsche, deseoso de una inmanencia sin trascendencia alguna, había hablado de lo dionisiaco. Con un tono profético, al fin y al cabo, sólo Kierkegaard había dicho: «Todo periodo relevante de la historia tendrá su Fausto» (*La alternativa*, O.C. t. III, 56). Era su forma

¹⁸³ Sólo se podrá entender la dimensión cristiana de la novela extremando la interpretación del personaje central en la condena final de Adrian Leverkühn, el niño Nepomuc, a quien podríamos llamar sencillamente El Niño. Lo demoníaco de Adrian se cumple justo cuando con su mirada diabólica mata al pobre muchacho que podía haberle dado alguna vez la clave para regresar a la humanidad. De la misma manera, Adrian, al ofrecer la mediación amorosa con Maria Godeau al conquistador y seductor Rudolf Schwerdtfeger —otra figura de Kierkegaard— sabe que está haciendo inviable el amor. Eso implicará la muerte del violinista, la ruina de María, y el asesinato de la señora Ines Institoris. Cf. § 41 y 42.

de decir que cada época necesitaba ofrecer su versión del cristianismo. A esa necesidad venía a dar respuesta Thomas Mann con su novela. Decididamente, la historia del *Doktor Faustus* es la de Nietzsche. Pero el planteamiento, la perspectiva, incluso el nombre de Serenus Zeitblom, pertenecen a Kierkegaard. Con o sin conocimiento directo.

En todo caso, de haber leído el texto de Adorno, Mann se hubiera dado cuenta de que las citas nietzscheanas sobre los *Pequeños cantores* eran convergentes con las anotaciones de Kierkegaard sobre *Don Giovanni* (Adorno, O.C., 40). Éste, citando a Achim von Arnim y a las sagas populares alemanas, había sentenciado que la música es lo demoníaco, aquel elemento excluido por el cristianismo –aquel dios vencido de Heine– que volvía a *expresión* en una *representación* mítica personalizada (Kierkegaard, O.C., 65, 70, 73. Para la idea de representación, 84). No podemos aquí exponer la noción de expresión de Adorno (cfr. Adorno, *Teoría estética*, 1970, 148-149), tan presente en la novela, ni su relación íntima con el dolor y la disonancia –el tema mismo del *Doktor Faustus*–, pero tampoco podemos pasarlo por alto: la expresión rompía con la apariencia estética, con la falsa apariencia de totalidad, con aquella dimensión subjetiva que encontraba su complemento en las ficciones sentimentales y melódicas de la música. Adorno veía que la expresión era lo propio de la música moderna porque traía a mención el rostro doliente de la obra, la memoria de un dolor que está más allá de la psicología, más allá de sujeto, más allá de la conciencia: un dolor interno al propio mundo, objetivo en su desnuda desolación, que sólo la expresión conservaba en la obra de arte. Este dolor era el que sintió el demonio en el mismo momento de su expulsión de la corte celestial, el dolor de un mundo sin redención. Era el dolor constitutivo de un mundo que incluso había perdido el consuelo de la nostalgia de su perfección celestial.

Thomas Mann estaba allí para describir ese dolor y trascenderlo. Cuando al final de la obra se recoge el *Canto del dolor del doctor Fausto*, se confiesa que todo concluye con el silencio y la noche. Pero inmediatamente, Mann añade (596):

Pero el son todavía suspenso en silencio, el son que ha cesado de existir, que sólo el alma percibe y prolonga todavía, y que un momento antes expresaba el duelo, ya no es el mismo. Ha cambiado de sentido y ahora resplandece como un claridad en la noche.

La memoria del duelo lo transfigura en esperanza y lo trasciende. *Las obras del amor*, llamó Kierkegaard a su obra definitiva. ¿Y no entendió Mann la entrega de Serenus a su amigo Adrian como obra del amor y de la fe? Sin la dualidad, nada de Kierkegaard funcionaba. Esta dualidad entre el mundo y la transcendencia se había roto en Nietzsche, con su denuncia disolvente del cristianismo, pero era decisiva en Kierkegaard. El último capítulo de la tesis de Adorno sobre el danés se dedicaba justamente a la Gnosis. Las últimas páginas de la confesión de Adrian, también.¹⁸⁴

Pero no hemos agotado con ello el universo cristiano de Kierkegaard, desde el que se escribe la obra. Con una agudeza innegable, Kierkegaard había dicho que no sólo esa exclusión de lo mundano, como lo demoníaco, era impensable sin la edad media cristiana. También apuntó que su representación mítica en un personaje era una exigencia del universo medieval, siempre necesitado de símbolos. Don Juan, o en este caso Fausto, era un individuo «que representa una totalidad considerada bajo un aspecto exclusivo a quien él da su figura» (O.C., 84). El concepto de representación, del que aquí habla Kierkegaard, es el último eco de un mundo histórico abandonado. El final de la iglesia católica y su mundo social orgánico, el triunfo del romanticismo estético, el dominio de las masas, todo eso había llevado a Kierkegaard al descubrimiento del máximo individualismo. En ese mundo ya no podía haber representación de lo divino, ese momento mediador en el que el arquetipo invade la realidad sensible e impone una señal de lo que es el ser humano en la rotundidad de su perfección. Por eso la relación del hombre con Dios debía ser inmediata, pues cualquier representante sólo podía ser del propio mundo, un anti-mesías, un agente demoníaco.

Eso mismo era lo que Carl Schmitt había descubierto, en su escrito de juventud, en *La visibilidad de la Iglesia*, y había llegado a la conclusión de que la soledad del individuo desesperado de sí impide toda institu-

¹⁸⁴ Cuando Nepomuc muere, Adrian estalla con toda la desesperación implícita del gnóstico condenado. La tensión entre el cielo y el infierno se da en este pasaje en toda la rotundidad de la Gnosis, pues finalmente el condenado, en último extremo, reivindica la última rebelión contra el demonio, una que él no disfrutará, pero que le recuerda que el cielo existe y que tampoco el demonio puede gozarlo. «Aunque se acumulen eternidades entre el lugar donde yo estaré y aquel donde él estará, yo sabré, a pesar de todo, que el estará allí, de donde tú fuiste echado y desterrado, abyecto. ¡Ello será para mi lengua un agua balsámica, un hosanna para escarnecerte desde el fondo de mi maldición!» (579, 591). La gnosis queda en el fondo simbolizada por la *Novena Sinfonía*, que describe la alegría del cielo, y el *Canto de dolor del doctor Faustus*, que describe los círculos del infierno.

ción.¹⁸⁵ Algo de eso hay en algunas páginas de la novela de Thomas Mann,¹⁸⁶ de corte católico, pero no es lo que importa aquí. Ahora debemos recordar que Schmitt vio la necesidad de renovar el concepto de representación –propio del mundo medieval, preburgués– en el mundo actual. Este movimiento regresivo era afín a la voluntad preburguesa del neoclasicismo musical. El representante era el soberano, el que decidía el rasgo fundamental de una existencia, las agrupaciones de amigo y enemigo, las formas de lo político. Kierkegaard habría retrocedido ante esa apuesta y habría comprendido de antemano que el nuevo concepto de representante político soberano también era claramente demoníaco, de hecho un intento de proponer un Dios en la tierra después de la nietzscheana muerte de Dios. Thomas Mann, consciente de esa conexión, de hecho, unirá a lo largo de la novela la suerte de Adrian y la de Hitler, el representante de lo demoníaco artístico y de lo demoníaco político.

Pero no los unirá de cualquier manera. Al llamar a la novela con el nombre de *Doktor Faustus*, Thomas Mann dependía de la idea de representación de Kierkegaard. Con él, asumía que la representación sólo podía elevar a perfección demoníaca la inmanencia del mundo. La humildad de Serenus Zeitblom, el alter ego de Thomas Mann escritor, está diseñada para impedir esa operación. Los humanistas son testigos de una tradición empeñada en la reducción de los ideales de omnipotencia. Thomas Mann, que había buscado con todo su afán ser el hombre representativo de Alemania, sabía que ahora debía consumir una sustitución. Él acepta ese regreso mental a la edad media¹⁸⁷ que asume el mundo dominado por un representante, pero no concede su voz al soberano carismático de Schmitt, cristalizado finalmente en Hitler. El

¹⁸⁵ En *Politische Romantik* recuerda la tesis, en una nota de la 97. Kierkegaard, dice allí Schmitt, tiene todas las categorías del mundo romántico, pero las deja sin mediación, las vincula de modo inmediato en la fe del creyente. «En la inmediatez de la relación con Dios, quedaba suprimida toda comunidad humana valiosa. Esta solución no podía ser tomada en consideración por la política romántica». Kierkegaard deseaba un mundo sin representación, porque sabía que sólo en Anticristo, el reino de este mundo, podía reclamarla de nuevo.

¹⁸⁶ «Yo sé que los más dotados de vosotros, los lectores de Kierkegaard, colocan la verdad, y hasta la verdad ética, en la subjetividad, y abominan del gregarismo. Pero yo no podría aceptar vuestro radicalismo (...) no admitiré vuestra disociación Kierkegaardiana de la iglesia y el cristianismo. Yo veo en la Iglesia, aun tal como está ella hoy, secularizada, aburguesada, un baluarte del orden, una institución para el mantenimiento de la disciplina objetiva, la canalización, el dique de la vida religiosa, la cual, sin ella, se hundiría en el extravío más subjetivo y se convertiría en un mundo siniestro y fantástico, en un mar de demonismo». *Doctor Faustus*, o. c. 144-5.

¹⁸⁷ «Yo pensaba que todos nosotros nos habíamos revelado como auténticos hijos de aquel rincón medieval germánico en que habíamos crecido, yo orientándome hacia el humanismo y él hacia la teología». *Doctor Faustus*, III.

representante verdadero de Alemania es Nietzsche y por eso ha de contar su historia, su tragedia, símbolo de lo que sucedió a los mejores, un símbolo que puede ser amado, y no la grotesca figura de trapo, la marioneta parlante, aquel cabo austríaco ridículo que encarnó lo peor en el mundo de la política. El nazismo es sustituido por Nietzsche en este libro, desde luego. Era una forma de expresar el horror, el sacrificio, la autoinmolación, la ruina, pero también el amor por aquella parte extraviada de Alemania y de su propia alma. Hitler, en cierto modo, era un representante del representante, una degradación a lo largo de las escalas de la mimesis, una emanación terminal de la idea gloriosa del arte en la materia infecta de la política. Pero no tenía otra estructura ideal que la que Nietzsche dispuso en su origen, la que ahora, desde Kierkegaard, el cristiano no podía dejar de contemplarse como un trato con el demonio. Mas interpretar la tragedia como un pacto con el diablo era la última forma de hablar del deseo de un Dios verdadero. Y ese deseo fue, desde luego, el que inspiró a Serenus Zeitblom a lo largo de toda su historia.

4. EL MODELO Y LA IMITACIÓN

Por todo eso, hacia el final del libro, en el ca XLVI, en uno de esos claros contrapuntos en los que el autor hace progresar la historia grandiosa de Adrian con la historia infame del nazismo, con ese ritmo lento en que ambos sujetos se hunden en la ruina, el artista y el pueblo de los alemanes, ese contrapunto que en la página final de la novela se funde en un único deseo amargo e imposible, en ese «Dios conceda misericordia a vuestra pobre alma, amigo mío, patria mía»; cuando en el tiempo real del escritor se produce la noticia de que ha caído Nuremberg, la ciudad de las orgías festivas de los insensatos, mientras el *tempo* del relato prepara la autodesintegración de Adrian Leverkühn ante su piano, tocando el *Canto de dolor del doctor Faustus*, en cuya explicación Adorno es usado de forma masiva; cuando finalmente se llega a revelar de manera explícita la correspondencia de las épocas entre sí, el proceso de disolución interna de la vida de Nietzsche narrada, y los acontecimientos reales de desintegración alemana que el escritor contempla; entonces, tras pasar revista a los campos de exterminio, al hedor de la

carne humana calcinada, a las humaredas que siguen brotando de las chimeneas, última expresión de un dolor que también es una ofrenda en el altar del mal, un dolor que ya no pertenece a las víctimas, sino a la tierra entera, como sucedía con el dolor que se expresaba en la disonancia musical de Leverkühn, entonces, al final, todos los paralelismos estallan en esta frase de Thomas Mann que vincula a Nietzsche con Hitler, al hombre de la cultura con el hombre de la dictadura, la frase que permite explicar los ambiguos sentimientos de culpa del que, a pesar de todo, se había matenido alejado del crimen de sus conciudadanos. Y esta frase dice (585):

En sus palabras y en sus actos, ¿fue aquel despotismo otra cosa que la realización deformada, populachera, envilecida, de una tendencia del espíritu y de una concepción del mundo a la cual nos vemos obligados a reconocer un carácter auténtico? ¿Y el cristiano, el humanista, no los comprueba con terror en los rasgos de nuestras más grandes, más imponentes encarnaciones de la germanidad?

En suma: estructuralmente, Adrian Leverkühn había realizado de manera grandiosa la misma cultura que Hitler había encarnado de forma envilecida. Uno había realizado en el arte lo mismo que el otro había cumplido en la política. Thomas Mann no podía desconocer que el § 240 de *Más allá del bien y del mal*, el que pide una nueva música, es seguido por el parágrafo en el que se realiza la profecía de una política que sumiría a un pueblo entero en una culpa imperdonable. Nietzsche había expresado con lo dionisiaco el dolor que pertenece a la esencia de un mundo que sólo puede regresar eternamente en una repetición incansable, un dolor dictado por la desesperación, irreconciliable, imposible de superar, propio de la creatura en tanto que desnuda vida que se hunde en una muerte irreparable. Y lo había expresado con profunda vocación, con regocijo, bebiendo hasta las heces del cáliz del dolor, provocándolo, aumentándolo, insistiendo en él, agravándolo para sentirlo con una agudeza inhumana tanto mayor. Finalmente, Adrian Leverkühn, por mor de expresar la misma queja incesante, se había despojado de todo sentimiento de piedad. Justo por esa insensibilidad había podido soportar un dolor cada vez mayor. Justo por esa insensibilidad, había podido provocarlo. Para dar paso a una obra de fría técnica expresiva, había creado a su alrededor todos los elementos del infierno. Para habitar esa *gehena*, había alcanzado la gloria de la culpa (cfr. la confesión del Adrian, p 603-606) en el altar de su anti-Dios negativo: había mata-

do todo sentimiento de amor a su alrededor y todo rasgo de la humanidad en su propia vida, toda subjetividad, todo lo que tuviera que ver con los sentimientos. Había ido a la obra perfecta a través del crimen. Pero la obra perfecta, acabada, en el momento mismo de su ejecución, debía coincidir con su desintegración fulminante, de una forma humana que ya no guardaba proporción alguna con el mal que habitaba en ella.

Lo mismo había hecho Hitler en la esfera de la política: la misma indiferencia al dolor humano, la misma aplicación técnica para producirlo y expresarlo, la misma frialdad de muerte hacia todo lo humano, incluido lo propio, la misma necesidad del crimen para perfeccionar la maquinaria técnica del poder, la misma orgía en la muerte, la misma alegría extática en medio del miedo desesperado de habitar en un infierno sin salida, la misma desesperación ante el futuro, la misma aceleración del mal como solución final y, por último, la misma disolución de la nación en el momento mismo de la ejecución de la política. «Ni bien, ni esperanza, ni alegría», lo que puede caracterizar el nazismo, lo había dicho Thomas Mann para describir el *Canto del dolor del doctor Faustus*. Era un canto inverso al himno de la alegría de Beethoven, uno que canalizaba la inversión de la religión, una religiosidad negativa que insistía en la condenación porque ya no podía ni tan siquiera mantener la nostalgia de la salvación. Por eso, porque ya no había Dios, para extremar la condena de un mundo abandonado por Él, Adrian, el traumatizado cristiano que ya no podía serlo, el gran *religiosus*, se vio despechado y forzado a pactar con el demonio.¹⁸⁸ Ese pacto, sin embargo, no sólo se ensayó en el ca XXV de la novela. Tuvo otros escenarios más reales, que Thomas Mann presintió, por mucho que no pudiera conocer en vida.

5. EL PACTO CON EL DIABLO

La escena del diálogo entre el demonio y Adrian Leverkühn no es, desde luego, la más conseguida de la novela. La dependencia de la tra-

¹⁸⁸ Cuando Adrian dice «Muero a la vez como un cristiano bueno y malo», expresa con claridad que él sintió como nadie la necesidad de una salvación, que nadie como él tomó en serio la promesa de una salvación y de un Dios y que, justo porque buscó algo perfecto, tuvo que referirse al único que podía garantizar la perfección en este mundo, el único que tenía poder sobre el mundo, intentando una trascendencia a fuerza de la insistencia en la inmanencia, aunque ello implicara culpa y pecado. Esa era la forma de sentir un dios bueno que no existía.

dición goethiana se presiente aquí opresiva. Se percibe por doquier que Thomas Mann no respira a su gusto en este capítulo, que se salva por la capacidad de metamorfosis del demonio al compás de las variaciones de la conversación con su víctima. Lo sustantivo de la entrevista, que tiene lugar mientras Adrian lee *La alternativa*, de Kierkegaard, viene dicho en esta frase del demonio: «El tiempo es lo mejor y lo más esencial de lo que concedemos nosotros» (277). No el tiempo infinito de Mefisto, desde luego, sino el tiempo intenso, acelerado, sin relajación, sin pausa creadora, el tiempo de la inspiración inhumana, de la fría concentración en la obra, el tiempo del delirio, de esa potenciación de las fuerzas por medio de la explotación continua de las energías personales, capaz de producir una obra que asombre al mundo. Thomas Mann ha llamado a este tiempo concedido por el demonio el propio de un narcisismo embriagado (281). Su fruto: gustar de sí con la delectación de una inspiración que se comprende única desde milenios, la delectación propia de un Dios creador. Por eso el diablo no comercia con la duración del tiempo, sino con la forma de vivirlo. Él ofrece un tiempo de locura y de grandeza, de melancolía y de pérdida, en el que todos los dolores son compensados por su expresión estética. El diablo vende la forma del genio con sus arrebatos y con sus bajezas, con su seguridad y con su soledad, con su falta de escrúpulos y su permanente insatisfacción, coronado siempre por la obra en la que se funda el culto a sí mismo. Es el tiempo del delirio, no el tiempo del reloj burgués. La promesa: que dará sus frutos artísticos. «El artista es el hermano del criminal y del demente», le dice el demonio a Adrian. Lo único que produce el pacto que él ofrece es la desinhibición, la primera activación del proceso, la exaltación que deja atrás toda duda y que sólo vive en la magnífica irreflexión para con todo, excepto para con la propia obra. De ahí la paradoja de la personalidad del artista: la máxima vivencia intensiva y la máxima quiebra de la subjetividad, que ya nada vale en sus elementos propios. Weber lo habría dicho claro: la demoníaca entrega a la obra objetiva misma.

Esa intensificación del tiempo es necesaria en el arte debido a su propia complejidad, a su propia especialización, a su dificultad interna, a su necesidad de originalidad, a la prohibición de la repetición, a la identificación del canon con lo falso. Un arte con estas exigencias requiere el tiempo del entusiasmo que el pacto con el diablo ofrece: un pacto que

garantiza resistencia y capacidad para emprender un proceso de explotación inhumana de las propias fuerzas, capaz de estar por encima de la permanente duda ante el valor de la propia obra. «El inexorable imperativo de la densidad» hace que no se permita un elemento artístico que proceda de una imitación pasiva de la tradición. Eso que Adorno llamó cliché, y que Thomas Mann caracteriza como lo ficticio o aparente en el arte, lo que no ha pasado por la decisión técnica del artista y sus criterios de negación de lo dado y de búsqueda de la novedad, sólo se disuelve por un ejercicio que repudia lo propio y lo inmediato, el sentimiento, ejercicio de padecimiento y de dolor, expresado en la disonancia. Ser capaz de aguantar ese dolor autoinfligido: he ahí lo que ofrece Mefisto. Llegar a la obra perfecta por esa falta de conciliación con lo dado, por la producción de dolor en sí mismo y, sin embargo, por la distancia irónica de sí mismo en tanto en cuanto ese dolor no es una realidad, sino sólo un medio de autoexplotación artística: esos son los créditos en los que el artista funda su admiración por sí mismo. Ser capaz de producirse dolor y hacer de eso su gozo, es disponer la síntesis de lo dionisiaco y lo apolíneo, es producir el terror sagrado que inspira el artista a los demás. Esta vieja metafísica del artista llama a este proceso aumento de poder y de soberanía. Al presentarla ahora como la promesa de la divinidad infernal de esta tierra, Thomas Mann reconoce en ella su dimensión carismática y dirigente (299):

Serás un jefe, medirás la marcha del provenir, los jóvenes te preferirán a todos los demás, quienes, por haber sido un loco, no tendrán necesidad ya de serlo. Su salud se alimentará de tu demencia y en ellos tú serás sano.

Esa monstruosa mezcla de sufrimiento y chanzas es lo que caracteriza el nazismo, con sus música ramplona acallando los gritos disonantes de los condenados.¹⁸⁹ También su jefe había obtenido un «tiempo fructífero», un «tiempo de genio», pero ni un segundo más de lo concedido podía añadirse. Él gozó de la frialdad más salvaje ante el sufrimiento general y sólo pudo escapar a ella mediante el sentido de su obra. También esta obra consistía en no dejar nada del mundo antiguo sin

¹⁸⁹¿Pero había sido algo diferente aquella sociedad de Weimar, la que Otto Dix dibujó con tanto esmero? ¿No había allí también indiferencia e ironía ante el sufrimiento, desprecio e instrumentalización artística del mismo? El muy realista Mefisto de Thomas Mann lo ha dicho: «el infierno no te ofrecerá nada esencialmente nuevo, nada, sino aproximadamente aquello que tienes ya costumbre, la orgullosa costumbre. El infierno no es en realidad nada sino la continuación de la vida extravagante». *Doctor Fausto*, o. c. 303.

transformar por los nuevos valores, por las nuevas relaciones de poder, fuera cual fuese el dolor que produjera. Al contrario, ese dolor era una noticia de que la nueva obra política avanzaba en su capacidad transformadora.

Pero la diferencia entre la obra de arte y la obra política reside justo en una insalvable imperfección que ninguna intensidad del tiempo vivido puede superar. Adrian Leverkühn pudo dejar escrito el *Canto de dolor de doctor Faustus*, pero Hitler no tenía evidencia alguna de realizar su obra de poder. La promesa de un narcisismo embriagado no tiene fácil cumplimiento en la esfera de la política. Pero es curioso que esta diferencia fuera vista por parte de Hitler como la tragedia de quien, a pesar de todos sus esfuerzos, no había podido suscribir un pacto con el diablo tan perfecto como el del artista. El hecho es, sin embargo, que Hitler se mostró desasistido de quien, por el contrario, había asistido a Adrian Leverkühn. Dos obras nos hablan de ello y han sido recordadas por Hans Blumenberg en uno de los capítulos del su libro *Tiempo de la vida, tiempo del mundo*. En la primera, Sebastian Haffner nos recuerda que, un poco antes de su decisión por la guerra, Hitler había tomado partido justo por lo que era su condición: subordinar los tiempos de su programa político a su esperanza personal de vida (Haffner 1978, 14). Justo para lograr la coincidencia de la plenitud de su obra y de su vida, dio paso al ritmo acelerado de explotación temporal que ofrecía la guerra. Como el propio Adrian en plena lucha contra sí mismo, Haffner nos dice que, en la guerra, Hitler era políticamente feliz. El problema de la decisión por la guerra, sin embargo, era que Hitler tenía plena conciencia de que, aunque subjetivamente necesaria, era objetivamente prematura. Justo entonces, echando de menos ese pacto con Mefisto que disfrutó Adrian Leverkühn, Hitler dijo:

La desgracia de los alemanes es que no tenemos nunca suficiente tiempo. A mí, el destino me impone cumplir mi obra en el curso de una única, breve vida humana. Yo puedo contar sólo con una visión realista del mundo, basada en los hechos, una cuyas premisas deben tener forma tangible. Eso me impide prometer la luna. Donde los otros tienen a disposición la eternidad, a mí no me queda más que la miseria de un puñado de años.

Al final de su vida, Hitler, no paraba de lamentarse, como un Adrian desasistido: «El tiempo, siempre el tiempo».

Sólo en apariencia no se dejó inspirar Hitler por el demonio. Desasistido para la gran obra constructiva, Hitler firmó el pacto para la obra destructiva. Justo porque al final Hitler comprendió que no podía hacer coincidir el tiempo de su vida con el tiempo de su obra política de transformación de las viejas relaciones de poder en una hegemonía alemana de nuevo cuño, alteró de forma diabólica su programa. Puesto que la obra de construcción de la nueva política no podría cumplirse en la miserable cantidad de un puñado de años, intentaría por todos los medios hacer coincidir el tiempo de su vida con un nuevo proyecto político sin precedentes: la destrucción total del mundo. Al fin y al cabo, esa autodestrucción quedaba sentenciada igualmente en el pacto entre Adrian y Mefisto. Y en efecto, en 1980, Nicolaus von Below, ayudante militar de Hitler, publicó sus memorias relativas a los años 1937-1945. En uno de sus fragmentos se lee esta confidencia de Hitler que el joven oficial mantuvo guardada muchos años, sin que el secreto le impidiera servir fielmente a su *Führer*. Dice así: «Nosotros no capitularemos jamás. Podemos perecer. Pero llevaremos a la ruina con nosotros un mundo». Finalmente, la obra de destrucción final le permitió cumplir al máximo su obsesión paranoide. El tiempo de la destrucción de Alemania coincidió con el tiempo de su autodestrucción, mediante el suicidio. Aquí una vez más, el pacto con el diablo era un juego metafísico impulsado por una cultura que no se había reconciliado con el mundo tal y como es. Al exponer esta metafísica, Thomas Mann, como Hannah Arendt, actuaba por amor al mundo. Su tesis, y su relato, se alza ante nosotros con una conclusión incuestionable: nada de lo que sucedió con Hitler resultaba imprevisto para la cultura que se empeñó en la creación de tipos como Nietzsche o como Adrian Leverkühn. El pacto con el diablo nunca se firma con plena certeza, pero sus consecuencias son, desde luego, irrefutables.

6. UNA EDAD MEDIA SIN COMPENSACIÓN CRISTIANA

Thomas Mann sabía que sin esta tesis de la continuidad del mundo medieval, la novela tampoco se entendería y sabía que ese era el último guiño al mundo de Kierkegaard. No es la menor de las contradicciones de este relato, con el que Thomas Mann deseaba ponerse a la altura de

las vanguardias narrativas en lengua inglesa (67), que para animar y evocar al personaje más amado por su autor (65), este haya estado a punto de perder la salud (11). En realidad, el juego narrativo de Thomas Mann es muy evidente: él comparte los cautos sentimientos de Serenus Zeitbloom, del narrador, del biógrafo de Adrian Leverkühn. Ambos aman al genio frío, inhumano, desalmado de Adrian. Lo aman sobre todo por su convencimiento de estar condenado. En este personaje, tanto el autor como el narrador siempre acaban viendo la misma Alemania, la que prefería estar vinculada al mundo –que no podía rendirle amor– aunque fuera aumentando su odio. Todo era preferible a la radical soledad y a las nieblas estériles de la desesperación. En realidad, podemos decir que la mitología política que se teje a lo largo de la novela es más bien conocida. Cualquiera que recuerde el mundo de su autor, desde la *Montaña mágica*, puede adivinarla. Para él, y esto lo deja muy claro en el propio *corpus* de la obra, con su lenguaje arcaizante, con el que Mann inicia la senda que le llevará a *El elegido*, Alemania es un destino ya claramente decantado al final de la edad media, desde la época de la Reforma. Las primeras páginas del otro héroe preferido de Mann, Hans Castorp, acaricia en el salón familiar la golilla española de sus antepasados, ese signo de sobriedad arcaica de una burguesía hanseática que mantuvo sus signos de identidad perennes hasta que la primera gran guerra acabó con un imperio que, también para ellos, era el símbolo de una continuidad histórica.

Esa continuidad era profundamente antimoderna y antihumanista, profundamente medieval. En muchas páginas de *Doctor Faustus* se nos muestra que el destino, el mismo destino que se juega entre Serenus Zeitbloom y Adiran Leverkühn, se jugó en el desencuentro entre Erasmo y Lutero. En el fondo, también una conversación entre los dos hombres, situados en el umbral de la modernidad, sería una buena metáfora del libro. En un pasaje, en el que se nos habla de Leverkühn luterano, se nos define la Reforma así (11):

Yo compararía de buen grado la reforma a un puente que va, no solamente de las épocas escolásticas hasta nuestro mundo del pensamiento libre, sino también que vuelve a la edad media.

En otra página (106), se describe la inquietud que sería propia del espíritu del humanismo frente a esa irrupción de la arbitrariedad subjetiva de la religiosidad reformada, tan sensible a la pecaminosidad del

mundo que justo por eso ve como imposible escapar a él. Entonces añade (106):

Para el sabio de Rotterdam, lo peor fue el odio que Lutero y los suyos juraron a los estudios clásicos. (...) Lo que ocurrió entonces en el seno de la iglesia ecuménica, el sobresalto de lo arbitrario subjetivo opuesto a la toma de posesión objetiva.

Muchas páginas del libro insisten en los movimientos de masas que conoce Alemania bajo el nazismo con las tremendas erupciones de flagelantes medievales, de masas desasistidas de toda idea de salvación conducirse hacia el autosacrificio, hacia la inmolación, hacia la orgía de los fuegos inquisitoriales, hacia ese contacto que produce la tenebrosa desesperación sobre la perduración de este mundo. Alemania había sentido de forma constante la proximidad del fin de los tiempos porque había dejado pervivir en ella la tensión apocalíptica de los tiempos medievales. El *Doktor Faustus* de Thomas Mann, de forma conveniente, ha escrito una composición musical que tiene que ver con el frenesí del que sabe que el tiempo se agota. El mismo pacto con el diablo surge de ese frenesí. Pero antes de verlo, debemos recordar algo decisivo: aquella continuidad desesperada que cedía a la maldad del mundo, que deseaba acelerar su final, era lo sustantivo. Que aquello se llamara lo demoníaco, obedecía sólo a la perspectiva cristiana. Pero la historia había demostrado que esa cesión ante el dolor y la crueldad era lo sustantivo y que la iglesia no había sido capaz de ordenar aquel fondo terrible del hombre. Un relato, sin embargo, que seguía hablando de lo demoníaco, demostraba aspirar a superar la barbarie. En los términos iba implícito que la inexistencia de alma no había matado la nostalgia de llegar a tenerla. Esa era la apuesta permanente del humanista. Incluso.