

LA CRISIS DE LA ESTETICA MUSICAL EN EL DOCTOR FAUSTUS DE THOMAS MANN

Gustavo Adolfo Henao

Estudiante de Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas.

Patricia Noguera

Profesora Asociada, Universidades Nacional
y Autónoma de Manizales.

Se ha tendido a definir al novelista alemán Thomas Mann como el último gran representante de la literatura burguesa europea, aunque esta opinión encierra el peligro de fáciles y simples interpretaciones. Mann, quien a sus 25 años ya había configurado en los Buddenbrook sus lineamientos temáticos y estilísticos que desarrollaría en adelante, se nos aparece desde entonces como un artista que no disfruta de la marginalidad, del desarraigo frente a la herencia prusiana de la ética del trabajo y la disciplina de progreso; se sabe artista pero se siente, al igual que su personaje Tonio Kröger, como un ser escindido, entre otros aspectos, de aquellas actividades que su familia en Lübeck ejercitaba con todo su empeño, pero frente a las cuales su espíritu se resistía a asumir con espontaneidad y, menos aún como imperativo moral.

El hecho cultural del romanticismo alemán, y en general de occidente, fué sólo un impulso fallido -sólo en cuanto concepción de la utopía- de un proyecto histórico fracasado: la Ilustración burguesa. Si bien el romanticismo se mostró como la más auténtica respuesta expresiva del hombre del siglo XIX desde el

punto de vista de la estética, Thomas Mann se encuentra interiormente sitiado por fuerzas que se resisten a sucumbir y además por el desencadenamiento de fuerzas reactivas nacidas de ese mismo proceso. En otras palabras, Mann siente que aún es menester administrar el legado de la gran tradición alemana que es clásica en su forma y optimista en la autoeducación del yo y en la posibilidad de canalizar armónicamente todos los impulsos humanos, no hacia una expresión descarnada de la sensibilidad humana o hacia una 'ebriedad emotiva' sino hacia una corriente teórica que es representada específicamente por la prosa de formación de un Goethe y posteriormente de Lessing. A ese humanismo conciente de las complejidades y la belleza trágica de la interioridad humana se yuxtapone complementariamente la visión Manniana de la vida. Ya Wagner habría de influirlo en su preocupación por el concepto de la 'obra de arte' monumental y de alguna manera a ponerlo en guardia frente al mismo Wagner en cuanto a las peligrosas tendencias románticas a la evasión reaccionaria a lo primitivo; pero de otro lado fué marcado también por el lúcido juicio histórico de Nietzsche: el anuncio del nihilismo, el diagnóstico latente de la crisis de aquel humanismo y de cierta sensibilidad romántica.





«Toda nuestra cultura europea -dice Nietzsche en el prefacio de la *Voluntad de poderío*- se agita ya desde hace tiempo, con una tensión torturadora bajo una angustia que aumenta de década en década, como si se encaminara a una catástrofe intranquila, violenta, atropellada, semejante a un torrente que quiere llegar cuanto antes a su fin, que ya no reflexiona, que teme reflexionar»¹

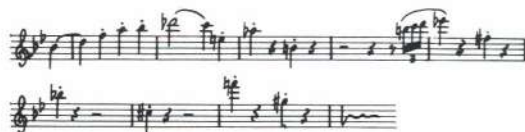
En Thomas Mann entonces, y de una manera más o menos continua se mantiene la ambigüedad entre el desarraigo burgués del factor esclavizante y aniquilador y, al mismo tiempo, se desarrolla en él la preocupación por los elementos indicadores de la decadencia: la preocupación por la muerte y la enfermedad como centro de construcción espiritual. Existe en él, una tensión permanente entre las posibilidades de autoafirmación conciente derivadas del humanismo clásico, y un pesimismo al cual había accedido entre otros por medio de Schopenhauer y que está referido en su obra a los aspectos más problemáticos de la cultura y existencia humanas, además de mostrar su esencia transformadora y aún aniquiladora; en el *Doctor Faustus*, como se verá más adelante, se plantea el devenir del arte contemporáneo explicitado por la experiencia musical, de la primera mitad del siglo que termina. Esta manifestación temática adquirirá forma estilística por medio de la ironía y en su desarrollo ulterior, a través de la parodia.

La tensión interior entre contenidos espirituales históricos diferentes sufrida por Mann (no siempre concientemente) y que lleva a

tener una actitud distante frente a las democracias políticas del primer cuarto de siglo tiene un ejemplo concreto en sus *Meditaciones* de un apolítico (especie de manifiesto político-literario publicado en 1918) donde Thomas Mann se propone ir al rescate de la tradición en contra de la posición gregaria frente a las democracias aliadas actuantes durante la primera guerra mundial:

«Las consideraciones de un apolítico -dice Thomas Mann en un esbozo autobiográfico escrito en 1930- se publicaron el 1918, en un momento que visto desde fuera era totalmente desfavorable, más aún, imposible: el momento de la derrota y la revolución. Pero en realidad era el momento oportuno. Yo había sufrido y expresado anticipadamente todas las angustias y problemas espirituales que ahora se precipitaron sobre la burguesía alemana, y a más de un lector ésto le sirvió, y no sólo para mantenerse firme; quiero pensar por ello que el libro conserva su sentido y su valor histórico y espiritual sobre todo como una batalla última, suprema, valiente de la burguesía romántica, al emprender su retirada ante lo 'nuevo'»²

Este fue un libro signado por la experiencia de la guerra, por el odio contra esa incómoda sensación de sentirse en manos extranjeras; fué más bien una experiencia interior y aventurera de Mann más que un planteamiento político objetivo y coherente. Y es que aunque representó toda su vida un papel de liderazgo espiritual para gran parte de sus contemporáneos alemanes y, en el 'exilio', posteriormente sentó su posición contra Hitler, siempre consideró que en el fondo la gran literatura está muy alejada de las contingencias políticas como lo consigna en algunas partes de sus *Diarios*, dados a conocer en 1975.



Mozart,
Sinfonía en sol menor,
final, segunda parte

¹ Nietzsche Friedrich. *Voluntad de poderío*. Madrid:Edaf. 1981. p. 19

² MANN Thomas. *Relato de mi vida*. Barcelona: Salvat editores. 1971. P. 53.

Esta obra, que Mann comenzó a escribir una mañana de mayo de 1943, involucra a muy grandes rasgos, dos personajes centrales: Serenus Zeitblom, profesor de filosofía y representante digno del gran humanismo alemán que está encargado de narrar la vida de su amigo de infancia, el músico Adrian Leverkühn, Fausto del siglo XX, profundamente interesado por la Teología, que de principio a fin tiene un carácter esencialmente luterano, y que da a su obra y su temperamento un matiz de oscuridad inescrutable.

El abismo espiritual entre el clásico humanista y la naturaleza trágica de su empresa narrativa es un primer rasgo fundamentalmente irónico de la obra. Nuestro genial músico adquiere un tono cada vez más denso en su obra musical, que podría considerarse sin ambages como una milagrosa síntesis de los momentos históricos de la música europea. En su *Faustus*, Mann introduce un espacio necesario en el cual Leverkühn establece un 'diálogo' con el demonio (que demuestra tener un impresionante conocimiento del arte, y específicamente de la música). Este diálogo aparece en la novela como un manuscrito de Adrian en manos de Zeitblom. Corresponda o no a una parodia del músico, a un 'hecho real', o a un mecanismo del autor para darle digna autoridad transgresora a la figura de Leverkühn lo cierto es que es un punto que explicita el carácter demoníaco de la empresa, que ya se propone nuestro músico y que expresa una especie de desesperanza del desarrollo del arte (según el sentido clásico) a no ser por la intervención de una especie de dios, que en esta ocasión, es el demonio.

Thomas Mann en su *Novela de una novela*³ nos da cuenta de una particularidad creativa que emplea, y es su capacidad de asociar y re-



Schönberg, *Pieza para piano op. 33a*.

crear circunstancias y personajes reales, para configurarlos en un contexto ficticio y narrativo. De hecho son evidentes, y así lo hace constar en dicho texto, las conexiones entre las ideas musicales de Schönberg y las que plantea Leverkühn en el capítulo XXII del *Faustus*. Así mismo el conocimiento de la tradición musical y su evolución misma corresponden a las del creador del dodecafonismo. Sin embargo debemos estar alertas frente a una cómoda identificación espiritual. Es así como Mann se apropia de los elementos técnicos e innovativos que el genio de Schönberg crea, apropiación en la cual es asesorado por el filósofo de la escuela de Frankfurt, Teodoro Adorno. Esta irrupción de Mann en el mundo musical de Schönberg, sin embargo, está dada en un contexto diferente; ahora, la obra que el músico vienés concibe con virtuosismo y sinceridad, se torna en manos de Leverkühn en el fruto herético de sus delirios faústicos.

Al respecto aclara Mann: «...la idea de la técnica dodecafónica, asume en la esfera de mi libro, en ese mundo de pactos con el diablo y de magia negra, un color y un carácter que por su naturaleza, ¿no es verdad?- aquella no posee, lo cual hace que en realidad, la idea sea propiedad mía, ésto es, del libro»⁴

Es claro entonces, que más que una empatía rigurosamente estética entre Mann y Schönberg, lo que hay en Mann es una angustia frente a la crisis de occidente, a la enfermedad crónica (expresada también en su magistral obra *La Montaña Mágica*) de la

³ MANN, Th. *Novela de una novela (o Génesis del Doctor Faustus)* Buenos Aires: edición Sur.

⁴ *Ibidem*, p. 38.



cultura centrada en una razón instrumental y monológica, crisis que se expresa como espíritu de la época en los lenguajes expresionistas (por ejemplo el lenguaje dodecafónico y serial) donde lo feo adquiere categoría dentro de la estética, para mostrar dicha enfermedad.

Otra de aquellas apropiaciones que hizo Mann para construir su monumental novela corresponde a la influencia espiritual, además de anecdótica de Friedrich Nietzsche en el desarrollo del personaje central, de modo que incluso se ha sugerido que la obra es una novela sobre el filósofo alemán. De hecho, muchas de las secuencias del libro ocurridas a Leverkühn son extrapoladas de la vida de Nietzsche: la visita al lupanar de Colonia con la escena del piano, el papel transformador de la enfermedad (sífilis), el matrimonio fallido, etc. son hechos que Mann recrea paródicamente para construir su novela de época, que culmina después de la muerte del artista del mal en un contrapunto histórico con la narración de Zeitblom y la desagarradora capitulación alemana terminada la segunda guerra mundial.

En *Doctor Faustus* serenidad, medida y distancia crítica se vuelcan sobre el ficticio narrador Serenus Zeitblom. Sin embargo tanta medida tiene su contraparte trágica y transgresora en el carácter artísticamente malvado de Adrian Leverkühn. Este personaje fue concebido por Thomas Mann, como lo deja entrever en *Novela de una novela* (génesis del *Doctor Faustus*), como una suma de espíritus, vivencias y circunstancias ocurridas en verdad a personajes de la historia de la música y las letras. Es en el *Doctor Faustus* donde Mann explicita muy claramente la

tragedia de la modernidad estética clásica, es decir de aquella tendencia cuya esencia es la razón estética autorreguladora.

En *Faustus*, Thomas Mann toma como base para su análisis de la crisis del arte clásico, el más trascendental y abstracto de todos los fenómenos estéticos: la música. Adrián Leverkühn es el espíritu romántico que ha llegado al punto culminante de la crisis de la modernidad estética musical, iniciada desde el manierismo con Gesualdo, príncipe de Venosa, Claudio Monteverdi, Andrea y Giovanni Gabrielli, y explicitada en términos de ruptura con la tradición casi 400 años después, con la segunda escuela de Viena (Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg).

El adiós a la forma sonata que Mann muestra a través de la interpretación de la sonata para piano op. 111 de Ludwig Van Beethoven, que Leverkühn, personaje central de la novela, escucha en las conferencias de su maestro de música Kretschmar es el adiós que la música moderna de principios de nuestro siglo le hace a toda la tradición tonal y formalista que había gobernado la cultura occidental, con sus jerarquías formales y tonales, con su satanización de la disonancia y su predecibilidad.

«Bastaba, nos dijo (Kretschmar) con haber oído la obra para responder a la pregunta. ¿Un tercer tiempo? ¿Una vuelta a empezar? ¿Después de un adiós como aquel? ¿Un regreso después de aquella separación? ¡Imposible! Había sucedido que la sonata en aquel segundo tiempo, aquel enorme tiempo, se había terminado para siempre. Y cuando él decía «la sonata» no se proponía únicamente designar aquella en do menor, sino la sonata en general, en cuanto género, en cuanto forma tradicional de arie; había sido ahora

conducido a fin, a tener un fin; había cumplido su destino, alcanzado su objeto insuperable; se abolía y se desataba, se despedía -la señal del adiós del motivo «re, sol sol» suavizado melódicamente por el do sostenido- era un adiós también en este sentido general, un adiós grande como la obra, el adiós de la sonata»⁵

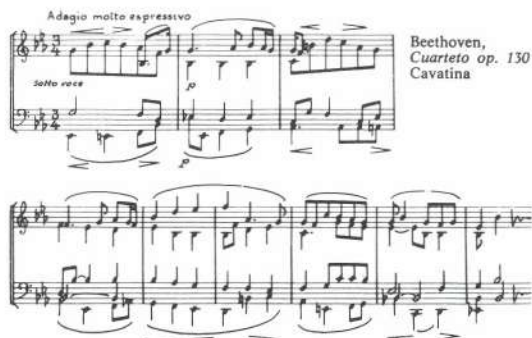
Había sucedido que la forma mayor de la tradición clásica era la sonata, normatizada a través de la primera escuela de Viena (Mozart, Haydn y el Beethoven juvenil). Era necesario comenzar con la ruptura de esta forma, y con ella, renunciar a toda nostalgia por el pasado, actitud espiritual muy ligada al romanticismo.

Como se dijo anteriormente, Leverkühn es un excelente conocedor de la historia de la música. Conoce a Palestrina, Monteverdi, Bach, Clementi, Vivaldi, Corelli, Torelli, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Schumann, Wagner y Mahler;

«Aquello comenzó con toda naturalidad: el maestro (Kretschmar) le demostró (a Adrian Leverkühn) el mecanismo de la sonata en Clementi, Mozart y Haydn. Pronto pasó a la sonata para orquesta, la sinfonía, y presentó en la abstracción del piano -a aquel muchacho que estaba siempre vigilante, atento, con las cejas fruncidas y los labios entreabiertos- las diversas modificaciones que había experimentado bajo la influencia del tiempo, y de la personalidad aquella expresión, la más rica del arte; aquella que por los caminos más diversos se dirige a los sentidos y al espíritu. Tocó para él obras experimentales de Brahms y de Bruckner, de Schubert, de Roberto Schumann, de compositores más recientes y ultramodernos y, en el intervalo, de Chaikovski, Borodin, Rimski-Kórsakov, Anton Dvorak, Berlioz, César Franck y Chabrier.»⁶



Fuente propia del manuscrito autógrafo de la sonata *Opus 10*



Sabe el origen del problema y quiere proponer un lenguaje nuevo, una estética revolucionaria, que debe, entonces, entrar en contradicción con la estética tradicional. La disonancia, satanizada por la armonía clásica, sería ahora el pilar de la nueva música. La consonancia hacía alusión temática, la cual remitía a una necesidad de desarrollo y conclusión de dicho tema⁷;

La consonancia era sinónimo de predecibilidad, de destino divino, de presencia de un dios que regía los destinos claros y prometedores de la Humanidad que a su vez había llegado al culmen de su desarrollo: la Ilustración, la mayoría de edad al decir de Kant. El cumplimiento de los cánones aúlicos de la subjetividad burguesa en decadencia que Mann coloca como protagonista ya no es posible. Las formas clásicas, excedidas ya por el romanticismo, deben superarse. Para ello, es necesario construir otro sistema cuyos elementos sean casi antagónicos a los elementos de la estética clásica. Por esta razón Schönberg busca trabajar en el mundo de la disonancia, representando así la conciencia de la escisión, la ruptura con una razón centrada en el

⁵ MANN Th. *Doctor Faustus*. Op. cit. p. 67.

⁶ MANN Th. Op. Cit. p. 91 y 92

⁷ Nos referimos a la forma estructural (ABA') de la forma sonata, cuyo modelo se impuso en toda la composición musical académica desde Mannheim. Este modelo sigue la lógica del discurso literario: tema (A), desarrollo argumental del tema (B) y síntesis (A'), conclusión o reexposición. Es contra esta lógica que la música moderna lucha. La disonancia rompe con toda estructura de análisis dentro de esa lógica clásica, lo cual significa romper con una especie de camisa de fuerza, que había 'detenido' los procesos libertarios del arte de la música en los años anteriores a la revolución dodecafónica y serial.



sujeto psicológico, como lo es la razón estética romántica (llamado también el sentimiento romántico), para penetrar en otra racionalidad, donde la objetividad penetra de nuevo en la esencia de la música (como había ocurrido ya en el siglo XVIII) ahora bajo el signo de la matemática, la economía de términos, y la expresión intelectual de una visión escindida y descentrada del mundo, rasgo inherente al arte contemporáneo y que corresponde a su aspecto acultural, éste es, ese pequeño resquicio que se resiste a prolongar los esquemas socioculturales vigentes.

Si Leverkühn es Schönberg desde el punto de vista musical, encontramos en Thomas Mann una actitud de ambigüedad frente a la revolución dodecafónica y a la propuesta moderna de Schönberg, respecto al trabajo con la disonancia y la ruptura, entonces, con todos los modelos clásicos. El hecho de que Leverkühn venda su alma al diablo para poder crear ese nuevo lenguaje, nos muestra la actitud clásica de Mann. Es decir: la identificación entre lo áulico y lo divino con la armonía tradicional por un lado, y por otro, la identificación entre la disonancia y la deformidad con lo demoníaco. Si Leverkühn opta por lo demoníaco, es porque no le queda otra alternativa para expresar la decadencia del arte occidental y de occidente en general.

«¿La obra de arte? (pregunta Leverkühn) una engañifa, una cosa que el burgués querría que todavía existiese. Va contra la verdad y la seriedad. Sólo es auténtico y serio lo muy breve (va contra la grandilocuencia del romanticismo nacionalista). El instante musical concentrado en extremo ... (...) la aparien-

cia y el juego, tropiezan con la conciencia del arte. El arte quiere cesar de ser una apariencia y un juego; quiere convertirse en un conocimiento lúcido (es decir en una nueva racionalidad)»⁸

Es decir, el arte moderno con su estética de lo feo, su ruptura de las formas, su propuesta dodecafónica, su sentido de la fugacidad planteado desde el naturalismo impresionista, expresa lo que Hegel llamó el espíritu de la época. Las siguientes son palabras de Adrian antes de caer definitivamente en la incomunicación y la locura:

«Pero hartó comprendía que estamos en tiempos en que se ha hecho imposible realizar una obra por vías virtuosas regulares, y sirviéndonos de medios licitos. El arte se ha vuelto ya impracticable sin la ayuda de Satán y del fuego infernal, bajo la caldera... Sí, sí, queridos compañeros, el arte se halla en un punto muerto, y por haberse vuelto demasiado grosero, se burla de sí mismo, y la pobre criatura de Dios ya no sabe a qué santo encomendarse en medio de su angustia, y sin duda ésto es culpa de la época».⁹

La excelente novela **Doctor Faustus** es, sin lugar a dudas una obra que tiene varios niveles de lectura: desde lo anecdótico hasta lo filosófico, pasando por lo histórico, lo político, lo ético, lo estético, lo musical propiamente dicho, los sentimientos más desgarradores y profundos del ser humano o las pasiones e ideales más sublimes. Doctor Faustus puede ser considerada como la más ambiciosa obra de Mann, si la asumimos bajo uno de esos planteamientos temáticos: el destino del arte y el artista en la contemporaneidad, tanto así, que la inefable empresa narrativa emprendida tiene que convertirse, como lo manifiesta el crítico Erich Heller, en su propia crítica.

El siglo ya vive su ocaso, y la obra del «mago» de Lübeck sobrevive al reto allí planteado, al terror frente a la esterilidad y al reconocimiento de lo demoníaco, regulado aquí por un humanismo clásico, en el campo de la apertura ética y estética.