

EL DIABLO CON GAFAS DE PASTA¹

The devil with geek glasses

Sara ZURLETTI

Università Suor Orsola Benincasa

BIBLID [(0213-356)11,2009,119-141]

Fecha de aceptación definitiva: 17 de enero de 2009

RESUMEN

Presentamos en este artículo una nueva revisión de la colaboración entre Th. W. Adorno y Thomas Mann, cristalizada en el capítulo VIII de *Doktor Faustus* especialmente. Más allá de la polémica, es relevante el papel que concede Adorno a la literatura en relación con su filosofía.

Palabras clave: Adorno, Mann, Dr. Faustus.

ABSTRACT

This paper pretends to offer a new review on the collaboration between Th. W. Adorno and Thomas Mann, specially as it appears in chapter VIII of *Doktor Faustus*. Beyond the polemic, Adorno gives literature a relevant role in relation with his philosophy.

Key words: Adorno, Mann, Dr. Faustus.

1. Una versión anterior de este ensayo ha sido publicada con el título «Il contributo di Adorno al Doctor Faustus di Th. Mann alla luce del loro carteggio», en *Annali dell'Istituto italiano per gli Studi Storici*, Il Mulino, Napoli 2005. Traducción del italiano de Jorge Sánchez Iglesias.

Mann y Adorno se conocieron probablemente en 1942/43 en casa del filósofo Max Horkheimer² que vivía en aquellos años en California con su mujer, no muy lejos del hogar de los Mann. El primer dato del encuentro aparece en una carta de Adorno a sus padres del 29 de marzo de 1943, en la que el filósofo anuncia una invitación a cenar «para esta noche en casa de Max [Horkheimer] con un par de notables entre los que estarán Thomas Mann y su encantadora esposa»³. Los dos alemanes comenzaron a frecuentarse, sin embargo, sólo en el verano del 43, al empezar el asesoramiento de Adorno a la redacción del *DF*⁴, y concretamente de la parte de la novela con relevancia estético-musical⁵. De hecho, a comienzos de julio del mismo año Adorno lleva a Mann, que estaba inmerso en aquel momento en el capítulo IV de la novela, el libro de Julius Bahle, *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen (Inspiración y acción en la producción musical)*, que será una de las fuentes más importantes de la novela.

Sin embargo, se produjo un verdadero giro en la compleja gestación del *Faustus* cuando llegó a Mann una copia manuscrita de la primera parte de la *Filosofía de la nueva música*⁶, constituida por el ensayo sobre Schönberg que Adorno, como es sabido, escribió algunos años antes del correlativo a Stravinsky. Anotó en efecto el escritor el día 26 de julio de 1943: «terminada la lectura del texto de Adorno. Momentos de iluminación sobre la situación de Adrian»⁷. Finalizada una primera y provisional redacción del capítulo VIII del *DF* (en el que Adrian Leverkühn asiste a las dos primeras lecciones de Wendell Kretzschmar sobre el *op. 111* de Beethoven y sobre el problema de la «Fuga» en la obra tardía del mismo compositor), Mann se decide a invitar «al

2. Max HORKHEIMER, autor con ADORNO de *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947; trad. it. de R. Solmi: *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966. Horkheimer era en aquellos años director del Instituto de Investigaciones Sociales, trasladado de Fráncfort a los Estados Unidos a consecuencia de la toma del poder por el nazismo en Alemania, y era también íntimo amigo de Adorno, que lo llamaba afectuosamente «Mamut».

3. Cfr. ADORNO, Th. W. y MANN, Th., *Briefwechsel 1943–1955*, Hg. Ch. Göttdede und Th. Sprecher, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002; versión española: *Correspondencia 1943-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006. ADORNO, Th., *Cartas a los padres (1939-1951)*. Selección y trad. Griselda Mársico, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 124.

4. MANN, Th., *Doktor Faustus*, Frankfurt a/Main, Fisher Verlag, 1947; trad. it. de E. Pocar: *Doktor Faustus*. Trad. Eugenio Xammar, Barcelona, Edhasa, 1984. A partir de aquí en el texto, *DF*.

5. Alessandro CECCHI, en su muy bien documentado «Adorno e la musica del *Doktor Faustus*», en *Civiltà musicale. Theodor W. Adorno. Musica, filosofia, letteratura*, Firenze, LoGisma, 2003, sugiere que se distinguen dos fases en la colaboración de Adorno en el *Doctor Faustus*: una primera fase de consulta «externa» que va del 1943 al 1945, y una fase de colaboración «interna», que va de enero de 1946 hasta febrero de 1947 (Adorno participó en efecto intensamente en la revisión de la novela). En este ensayo, por razones de espacio, no abordamos el análisis de las obras concretas que Adorno «compone» para la novela, y que después Mann atribuye a Leverkühn. La amplitud de la intervención de Adorno habría podido hacerle reivindicar razonablemente la cualidad de co-autor del *Faustus*. Para un tratamiento adecuado del argumento, reenviamos a otra contribución de A. CECCHI, también magnífica, «Dialettica della parodia. Thomas Mann, Adorno e il *Doktor Faustus*», en *Una Ragione per la musica*, a. c. di Sara Zurletti, Napoli, Cuen, 2006, pp. 173-189.

6. ADORNO, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949; trad. esp. de Alfredo Brotons: *Filosofía de la Nueva Música*, Tres Cantos, Akal, 2003. A partir de ahora en el texto *FNM*.

7. MANN, Th., *Die Entstehung des «Doktor Faustus»*. *Roman eines Romans*, Amsterdam, Querido, 1949; trad. it. de E. Pocar, in *Doctor Faustus*, *op. cit.*, p. 728. Versión española: MANN, Th., *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela*. Trad. Carmen Gauger, Madrid, Alianza, 1988, p. 42.

Dr. Adorno, a quien deseo leer el capítulo VIII». Evidentemente, la lectura de la primera parte de la *FNM* no había sido improductiva. Siguió anotando Mann en su diario:

encontré [sobrentendido: en el ensayo titulado «Schönberg y el Progreso», primera parte de la *FNM*] una crítica artístico-sociológica de la situación que, actualizadísima, sutil y profunda, tenía una afinidad enormemente singular con la idea de mi obra, con la «composición», en la que vivía y trabajaba. En mi interior se fraguó una decisión: «Este es mi hombre»⁸.

Llegó por fin el día de la lectura. El 27 de septiembre Adorno visitó a Mann y escuchó al escritor una redacción del capítulo que debemos presumir muy diferente de la que se lee ahora en el *Faustus*. Lo podemos afirmar con seguridad porque el octavo capítulo del *DF* contiene no sólo un análisis técnicamente fundamentado de algunos aspectos del *op. 111* de Beethoven y del tratamiento de la «Fuga» en la producción tardía de Beethoven, sino que es, más sencillamente, una verdadera divulgación de uno de los argumentos clave de la estética musical adorniana. Naturalmente, finalizada la lectura, Adorno hizo algunas objeciones que fueron adoptadas por Mann, pero fue necesario un segundo encuentro para poner las cosas verdaderamente a punto. Esta vez fue Mann quien visitó la casa de los Adorno. Anotó el escritor en su diario: «a las siete y media con los Adorno para la cena. Después del café les he leído las tres páginas interpoladas sobre música. / Ejecución de Beethoven, *Sonata op. 111*. Paralelos en el *op. 31* n. 2. Piezas breves para pianoforte para Adrian. / Se ha hablado mucho de música»⁹.

Pero el punto de la novela donde se habla del *op. 111* –el capítulo VIII, que es, junto a los capítulos XXII y XXV, el núcleo conceptual de la novela– no deja tranquilo al escritor. Mientras tanto, llegó de hecho a las manos de Mann un segundo texto fundamental de Adorno que no tardaría en ser atraído a la órbita del *DF* como ulterior apoyo teórico. Escribe Mann a Adorno en la carta del 5 de octubre de 1943:

Y aquí, para que no se pierda, le devuelvo el artículo. Una lectura estimulante y de mucha importancia para Kretzschmar, quien, demasiado inmerso en la historia de la música, se había quedado en la «personalidad absolutizada», cuando él debía ser el hombre que llegara a la idea de que cuando se encuentran la muerte y la grandeza surge un objetivismo (con tendencia a la convención) en el cual lo imperioso subjetivo se transforma en lo mítico¹⁰.

Continúa Mann con una sorprendente justificación del plagio del ensayo de Adorno, escribiendo

¡No se asombre si Kretzschmar incorpora tales expresiones a su locuacidad! En este caso no me asustaré si debo recurrir a un «montaje», aunque nunca lo haya hecho. Todo lo que

8. *Ibid.*

9. ADORNO, Th. W., y MANN, Th., *Correspondencia 1943–1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006., *op. cit.*, p. 10.

10. *Ibid.*, p. 10.

forma parte de mi libro tiene que formar parte de él y será asimilado por éste. También quería pedirle que me escribiera en notación bien simple el tema con variaciones de la «Arietta» e indicara las notas que en las últimas repeticiones «se agregan» de modo tan alentador, humanizante. ¿No era también en ese movimiento que la melodía consistía más en acordes que en la repetición e invariabilidad de armónicos? ¿Cuál era la nota que se repetía cuatro veces mientras cambiaba los acordes? Necesito intimidad musical y detalles característicos y sólo a través de un conocedor tan sorprendente como usted puedo conseguirlos¹¹.

Sin embargo, y a pesar de la ayuda proporcionada por los textos de Adorno, la redacción del fundamental capítulo VIII avanzó lentamente. Durante los meses a caballo entre finales del 43 y comienzos del 44, se intensifica la relación con el autor de la *Filosofía de la nueva música*, lo que supone para Mann atisbar perspectivas nunca antes intuitidas sobre las razones de la música y sobre su evolución histórica. La redacción del capítulo VIII, que funciona como imprescindible premisa conceptual de cuanto llegará en los capítulos XXII y XXV –la invención de Leverkühn de la técnica dodecafónica y la aparición del Diablo–, se complicó al ritmo de los descubrimientos que hizo el autor gracias a su «Ratgeber» Adorno, y a uno de los textos más tempranos e inquietantes del filósofo: «El estilo tardío de Beethoven»¹². Adorno pone evidentemente a disposición del escritor, al que tanto admira, uno de los textos en los que su filosofía de la música se tiñe más explícitamente con una filosofía trágica de la historia, y donde la figura de Beethoven adquiere con más claridad el valor de un punto de inflexión definitivo en la parábola histórica de la música. Mann, sin embargo, no se limita a utilizar el texto de Adorno en sentido tradicional, esto es, solamente como fuente y referente estético-musical para las lecciones del genial y balbuciente Kretzschmar¹³; mucho más sencillamente, lo vacía, lo reformula sin mermar la sustancia teórica y sin citar al autor, lo enriquece con hallazgos novelescos, y traiciona su sentido trágico al servicio de una hábil espectacularización.

En «El estilo tardío de Beethoven», Adorno dirige la atención sobre la cualidad particular de la producción última de Beethoven, individuando en la renuncia del compositor a la funcionalidad normal de las convenciones clásicas, y en el abandono del carácter de «apariencia» propio de las composiciones del periodo «íntegro», la instauración en la música de una relación privilegiada –que se convertirá en fatalmente exclusiva– con el tema de la muerte. El carácter trágico de la producción final beethoveniana no se limita a las circunstancias personales del compositor: el giro definido en el *Spätstil* de

11. *Ibid.*, pp. 10-11.

12. ADORNO, Th. W., «Spätstil Beethovens», ahora en Id., *Beethoven, Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993; versión española: ADORNO, Th. W., *Beethoven. Filosofía de la Música*, Trad. Antonio Gómez Sneekloth y Alfredo Brotons, Tres Cantos, Akal, 2003, pp. 114-126.

13. Kretzschmar *debe* ser tartamudo, porque en el complejo sistema de los símbolos subyacente a la novela, la deformidad física, incluso ésta leve y aparentemente inocua del maestro de música, constituye una señal demoníaca que va a conectarse junto a todas las otras –imposible relacionarlas todas aquí– en una especie de red paronomástica de referencias internas, tesis que tematiza la omnipresencia del diablo en la vida de Leverkühn.

Beethoven representa para la historia de la música, según Adorno, un progreso en el sentido de la *desensibilización*, de la adopción en la música de modalidades de sentido metalingüísticas, y de la definitiva aceleración hacia su propia muerte.

A este texto tan importante de Adorno se refiere Mann al decir en la carta del 5 de octubre del 43 que quiere devolverlo rápidamente al autor «para que no se pierda» –habiendo comprendido perfectamente su alcance en relación con la filosofía de la historia musical y también, vale la pena señalarlo, el carácter ya literariamente atractivo¹⁴.

Pasaron muchos meses desde esta carta antes de que el escritor fuera capaz de pasar de la comprensión teórica del carácter de ruptura del último Beethoven –por ejemplo en el *op. 111*– al desarrollo narrativo, confiado a un personaje tan plano y típico como Kretzschmar, de los problemas técnicos y filosóficos planteados por la producción tardía beethoveniana. Adorno no había escrito hasta entonces, ni lo haría en el futuro, un verdadero análisis del *op. 111*, y así el trabajo del «montaje» de sus ideas en la novela de Mann tuvo que hacerlo personalmente. El 5 de enero de 1944, en la cena con los Mann, Adorno y el escritor estaban por lo tanto todavía inmersos en el análisis del *op. 111*, y es en esta ocasión, según consta en su diario, cuando Mann decide asociar el nombre de su «Vorspieler» al tema continuamente atormentado y continuamente recompuesto de la *Arietta* que Adorno, jugando al fiel correpetidor, estaba analizando en aquel momento para él al piano. Del enorme trabajo de Adorno en el *DF* de Mann no queda más que aquel «Wiesengrund» asociado –ya para siempre, es cierto– al tema de la *Arietta*; pero nunca hizo declaración alguna que permitiera intuir la exacta amplitud

14. Es oportuno hacer aquí una precisión. Es mérito de Adorno haber individuado en el estilo tardío beethoveniano el comienzo de la modalidad metalingüística que venía tematizada en el cuerpo de la composición, convirtiéndola en ocasiones, si no en la *motivación*, al menos en el interés principal. Y es también compartible su idea de una línea recta que une Beethoven con Schönberg –pasando por Brahms– fundada sobre la progresiva extensión a toda composición del principio de la variación. Sin embargo, consideramos oportuno precisar que el cuadro teleológico delineado por Adorno a propósito de la línea Beethoven-Brahms-Schönberg (en aplicación a la teoría de un progreso único que se despliega en música en la dialéctica histórica del material musical) debía estar integrado con algunas consideraciones de naturaleza técnica. La ruptura de la organización lingüística clásica, debida al último Beethoven, no debe hacer pensar en el estilo tardío beethoveniano como síntoma de las conquistas técnicas del *Romantik*. Beethoven, que transformó en efecto el estilo clásico desde dentro sin cuestionarlo nunca en sus estructuras esenciales, representaba la culminación y el final de aquella tradición, y por consiguiente no es del todo la plataforma privilegiada sobre la que se definirá el estilo siguiente. El Romanticismo encontrará sus puntos de referencia en autores menores del Clasicismo tardío –Hummel, Weber, Paganini, Cherubini, Clementi– antes que en la obra beethoveniana, y además volverá a proponer la organización barroca de la armonía en «secuencias» para acceder a una melodía post-clásica que se puede «expandir» gracias precisamente al nuevo criterio de organización armónica. Los motivos que hicieron inutilizable para los Románticos la lección beethoveniana fueron de naturaleza técnica, y debieron estar relacionados en los últimos análisis con la fuerte y persistente polarización entre tónica y dominante que se encuentra incluso en las últimas obras de Beethoven, con la consiguiente irrompibilidad del cuadro diatónico incluso en composiciones que presentaban episodios de cromatismo extremo como las *Variazioni Diabelli*. La expansión melódica en Schubert, por ejemplo, o el círculo de tonalidades en *Kreisleriana* de Schumann, son simplemente impensables sin una relajación preventiva de la tensión entre el primero y el quinto grado que es, en cambio, el postulado técnico fundamental del estilo clásico, incluido el Beethoven tardío. Retomo aquí la argumentación ejemplar de ROSEN, Charles en ID., *El estilo Clásico*. Trad. J. M.^a Martín Triana, Madrid, Alianza, 1986, pp. 433-511.

del «montaje» de las ideas del filósofo en la ficción narrativa¹⁵. Adorno no se limitó, en efecto, a ceder a Mann un análisis del motivo con variaciones de la *Arietta* que –si bien no filosóficamente neutral, como cualquier análisis– habría podido pertenecer a muchos analistas. A partir de este capítulo VIII, Adorno prestó a Mann la concepción misma del criterio del progreso musical, esto es, de la *Aufklärung* en música, que en su opinión hizo necesario en la historia el advenimiento de la dodecafonía schönberguiana y fatalmente, en el capítulo XXV de la novela de Mann, la aparición del Diablo.

Con el estilo tardío de Beethoven se inauguró efectivamente, según el filósofo, una relación completamente nueva del compositor con el «material musical»¹⁶. Mientras el clasicismo había realizado una perfecta y transitoria identificación entre fórmulas convencionales y creatividad individual, permitiendo los éxitos del periodo central beethoveniano, la producción tardía denuncia como falsa tal identificación, dejando que las convenciones aparezcan como lo que son: no la lengua propia e inimitable del sujeto, sino la suprapersonal, convertida ya en cliché, de la colectividad. En el sentido en que tematiza el lenguaje del clasicismo o, todavía mejor, la propia posición en relación con dicho lenguaje, el *Spätstil* beethoveniano es, para Adorno, como habíamos dicho, la inauguración en música de una actitud metalingüística que ya no la abandonará. La

15. En la *Novela de una novela* se reconoce la deuda con Adorno, pero en una medida completamente inadecuada a su amplitud real. En la redacción original de la *Novela de una novela* Mann reconocía más ampliamente la contribución de Adorno al *Doctor Faustus*, pero las fuertes presiones de su hija Erika y de su esposa Katja indujeron al escritor a eliminar precisamente los puntos en que reconocía honestamente la deuda con el autor de la *Filosofía de la nueva música*. El caso tendrá también secuelas polémicas. En las memorias de Katja Mann se lee: «Es un error grave de Adorno, a posteriori, haber creído ser fundamentalmente él el autor del libro, por el hecho de que en la novela la música desempeña un papel de una cierta importancia. A intervalos estaba como fuera de sí por las pretensiones y el engrimeamiento. La cuestión era más bien ridícula y habría incluso algunas anécdotas que contar a propósito de “su” Faustus» (MANN, Katja, *Meine ungeschriebenen Memoiren*, 1976, pp. 146-147, citado en MÜLLER-DOOHM, Stefan, *Theodor W. Adorno. Eine Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 2003; versión española: *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, Barcelona, Herder, 2003, p. 478). Por lo demás, Erika Mann, como se lee siempre en la biografía de Adorno realizada por Müller–Doohm, «después de haber enviado a Adorno en el 1963 dos cartas de tono equivocado e injusto contenido, escribía sobre el que había sido su excompañero de exilio: “Según mi experiencia personal, él no sólo posee una soberbia que roza lo patológico, y esta soberbia no sólo se asocia con una fortísima manía persecutoria, sino que es incluso muy hábil como embaucador. A posta, lanza arena a los ojos de la gente, a posta e intencionalmente escribe de forma oscura, y a menudo esconde pura y simple ignorancia tras su vastitud superconcentrada y universal”» (MANN, Erika, *Briefe und Antworten*, 1985, p. 166); texto citado en MÜLLER-DOOHM, S., *op. cit.*, p. 478. Que Th. Mann hubiese tenido un comportamiento desleal e incluso a veces calumnioso, Adorno debió empezar a comprenderlo muy pronto, probablemente ya por el tono de suficiencia y por las omisiones contenidas en la *Novela de una novela*. La ingratitud de Mann, si no consiguió nunca erosionar la admiración que Adorno sentía hacia él, sería responsable de la renuncia por parte del filósofo a escribir una monografía proyectada sobre el escritor. Después de la publicación de las dos cartas que Thomas Mann había escrito entre 1948 y 1955, Adorno había dicho sentirse «por así decir difamado desde la tumba» por parte del novelista: la idea de que Adorno diese una excesiva importancia a su colaboración con la novela representaba, sí, la opinión dominante en la familia de los Mann, pero el mismo escritor debía ser el primer responsable.

16. Para un análisis del concepto adorniano de «material musical», en que se sostiene que tal concepto no está referido a algo material sino a una categoría técnica y, a la vez, a una concepción de la filosofía de la historia, nos permitimos reenviar a nuestro *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, collana dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli, Il Mulino, 2006.

entrada con el *op. 106* en un proceso de «racionalización del material» es, sin embargo, desde este punto de vista, fatal: una vez comenzada la *Aufklärung*, se abre también para la música un proceso irreversible que la llevará a tematizar su propia muerte –por ejemplo, con los *silencios* de Webern.

El problema es que el último Beethoven se retractará de la *apariciencia*, asegurada hasta entonces por la funcionalidad normal de las convenciones clásicas. Para operar correctamente, en efecto, las convenciones no sólo no deben aparecer como tales en el texto musical, sino que tampoco deben ser percibidas por el compositor como pura alteridad: deben ser sentidas, por el contrario, como un todo con la creatividad individual. El giro que el estilo tardío de Beethoven inaugura para la música atañe, según Adorno, al problema de tener que producir un sentido musical prescindiendo de la «lengua sedimentada de la colectividad» (como Mann, plagiándolo, comprende mejor que él)¹⁷; por consiguiente, sin ese patrimonio universal de formas, reglas, convenciones, tablas de lenguaje que la «dialéctica histórica del material», en su edad de oro, había puesto a disposición de los compositores para hacerse comprender y ser comprendidos. El sistema convencional de la tonalidad clásica había sido un dispositivo indispensable de mediación que había permitido, por una parte, estructurar el discurso musical correctamente, y por otra, descifrar el mensaje musical según las mismas reglas que se habían utilizado para componerlo. No es casual, a este respecto, que Adorno hable de la «escucha responsable» como de una escucha «capaz de reproducir los mecanismos compositivos», y también de su malestar con la música producida durante los años cincuenta en Darmstadt, en términos de una experiencia de escucha durante la cual no había tenido la impresión de «componer él mismo» la música que estaba escuchando. En *Impromptus*¹⁸, a este respecto, Adorno compara la tonalidad con un «lenguaje sedimentado» para explicar la sensación de inmediatez que tenían los compositores y los oyentes al moverse en el ámbito de las funciones tonales. A su modo de ver, en efecto, todo el sistema convencional del tonalismo es el sofisticado producto de una civilización milenaria que emplea cuatro siglos de trabajo colectivo para ponerlo a punto, y consigue después que dicho producto, esencialmente artificial, se perciba como una «segunda naturaleza». El período medio beethoveniano es, en este sentido, la culminación de la evolución y el apogeo de aquella cultura –y el giro decisivo de su producción «crítica» se produce, sin embargo, como la inevitable superación de una cumbre que se ha convertido ya en insostenible.

Así, todo el *Romantik* es –para Adorno– un largo y rico período de transición que tiene como tarea histórica fundamental la de proseguir la obra de desmantelamiento de las convenciones clásicas comenzada por el Beethoven tardío, y así verificar

17. Cfr. *DF*, pp. 256–259. Por razones de espacio, no podemos insertar aquí la comparación entre los pasajes de las lecciones de Kretzschmar en el *DF* y los del ensayo *Spätstil Beethovens* de Adorno de las que están copiados. Para un cotejo puntual, nos permitimos enviar a nuestro «Il contributo di Th. W. Adorno al *Doctor Faustus* di Mann alla luce del loro carteggio», en *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*, Milano, Il Mulino, 2005, pp. 341–376.

18. ADORNO, Th. W., *Impromptus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1968, ahora en *GS 17*; versión española: *Impromptus*. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Laia, 1985, pp. 123 y 136–139.

también la «dialéctica histórica del material» que tendía de forma insoslayable a tal desmantelamiento.

Hay, por supuesto, etapas importantes: el *Tristanakkord* de 1857 (que demostraba ya una tendencia a la nivelación funcional de los doce semitonos del total cromático), la extensión de la materia temática que realiza Brahms a toda la composición, la armonía desfuncionalizada de Debussy, la suspensión de la tonalidad en el segundo período de Schönberg, consiguen finalmente desmontar las convenciones que antes habían dado vida a la música y, más tarde, apareciendo como tales a partir de la última fase de la actividad beethoveniana, la habían alienado de sus propios medios de expresión. El problema de lo «moderno» en música es, según Adorno, precisamente esa parálisis creativa que afecta al compositor, privado del lenguaje intersubjetivo representado por la tonalidad; y es precisamente en el momento de esta paralizante crisis del artista contemporáneo cuando Thomas Mann ofrece al compositor protagonista del *DF* la ayuda del Diablo –como por otra parte, él mismo, paralizado por la dificultad en la redacción de la novela, había buscado la ayuda de Adorno.

El núcleo del capítulo XXV del *DF* es el análisis que realiza el Diablo del estado de la técnica, esto es, de la relación entre el compositor y los medios expresivos. El conjunto de los recursos técnicos, formales, armónicos, pero también –y antes de nada– el horizonte mismo en que se inscribirá la composición, el sentimiento de lo que se puede decir en música en un momento dado, y el progreso musical, que permite ampliar progresivamente el campo de la expresabilidad: todo esto es el concepto de material musical según Adorno, del que el Diablo del *Faustus* habla con comprensible competencia. Todo el capítulo XXV transpone en efecto de manera narrativa el problema que Adorno afronta, dolorosamente pero con lucidez, en la primera parte de la *FNM*: pasajes completos del ensayo sobre *Schönberg y el Progreso*¹⁹ se convierten en el persuasivo y competente discurso del Diablo sobre las dificultades que se plantean al compositor contemporáneo y justifican, en forma de amenaza de eterna impotencia creativa, la exigencia para Leverkühn de una ayuda sobrenatural.

En una carta célebre, Mann utiliza el término «montaje» para este trasplante literal de las ideas de Adorno en el cuerpo de su novela:

Y principalmente necesito una respuesta justificada sobre el principio del *montaje*, que es característico de todo el libro y quizás de una manera bastante chocante... por completo confesada. Esto volvió a llamar mi atención, de modo un tanto divertido y otro tanto inquietante, hace poco, cuando yo tenía que caracterizar una crisis en la enfermedad del protagonista e incluí en el libro literal y detalladamente los síntomas de Nietzsche tal como aparecen en sus cartas, también los menús prescritos, etc., y por así decirlo, los pegué, de manera reconocible para cualquiera. También utilicé, con forma

19. Particularmente, los párrafos que van de «Organización total de los elementos» a «Desarrollo total», en la primera parte de «Idea de la dodecafonía». Por razones de espacio, no podemos insertar aquí ni siquiera la comparación entre los pasajes de la *Filosofía de la nueva música* y su transposición en el *Doctor Faustus*. Nos permitimos también para esto remitir a nuestro «El contributo di Th. W. Adorno al *Doctor Faustus* di Mann alla luce del loro carteggio», *op. cit.*

de montaje, el motivo de la admiradora y amada que permanece invisible, evitada en la carne, nunca encontrada, la señora von Meck de Tchaikowsky. Condicionado históricamente y conocido como es, lo pego y dejo que los márgenes se borren, dejo que se sumerja en la composición como un tema mítico-fugitivo, que pertenece a cualquiera. (Esa relación es para Leverkühn un medio de eludir la prohibición de amar, el mandamiento de frialdad por parte del diablo).

Otro ejemplo. Hacia el final de libro utilizo abiertamente y a manera de cita el tema de los sonetos de Shakespeare: el triángulo en que el amigo envía al amigo a ver a su amada para que le haga propaganda..., y éste «hace propaganda para sí mismo». Seguro, yo lo transformo un poco: al entregarlo a unos celos asesinos (Ines Rhode) por medio del lazo con aquella mujer Adrian *mata* al amigo, a quien quiere. Pero eso cambia poco el desvergonzado carácter de robo que tiene la nueva toma de posesión. [...] Más difícil, por no decir más escandaloso, es el caso cuando, en la apropiación, se trata de materiales que *ya son espíritu en sí mismos*, y por tanto, de un verdadero préstamo literario, realizado con un gesto como si lo atrapado fuera suficientemente bueno para servir a las propias ideas creadoras. Con razón supone usted que aquí tengo en mente las atrevidas –y ojalá no además torpes por completo– manotadas a determinadas partes de sus escritos músico-filosóficos, manotadas que requieren una disculpa, sobre todo porque el lector por de pronto no podrá identificarlas y, en favor de la ilusión no habrá una adecuada posibilidad de remitirlo a ellas. (Nota al pie: «Esto proviene de la pradera [Wiesengrund] de Adorno» Eso no es viable).

[...] Querría que usted compartiera esta concepción. De hecho, usted me dio a mí, de quien la formación musical apenas va más allá del romanticismo tardío, noción de la música más moderna, que yo necesitaba para este libro que, entre otras cosas, tenía como objeto la *situación del arte*. Mi ignorancia «iniciada» no necesita, como en el caso del tifus del pequeño Hanno, más que exactitudes y así, el encargo a su amable disposición es intervenir corrigiendo allí donde esas exactitudes (que no le debo exclusivamente a usted), al servicio de la ilusión y la composición se descubren inexactas, equívocas y capaces de producir la carcajada del especialista. *Un* pasaje ya pasó el examen profesional. Le leí a Bruno Walter los fragmentos sobre opus 111. Se mostró *encantado*. «¡Esto sí que es grandioso! ¡Nunca se dijo algo mejor sobre Beethoven! ¡No tenía idea de que usted lo conociera tan a fondo!». Pero aun así no quisiera constituir con demasiada rigurosidad en juez sólo al especialista. Precisamente, el especialista en música, siempre muy orgulloso de su ciencia secreta, me parece estar dispuesto con demasiada facilidad para la risita arrogante. Podría decirse, con precaución y *cum grano salis* que algo puede funcionar como correcto, tener el aspecto de correcto sin serlo del todo. Pero no quiero influir en su opinión. La novela avanzó hasta el momento en que Leverkühn, con treinta y cinco años compone, bajo una primera ola de eufórica inspiración, en un tiempo increíblemente breve su obra más importante, o su primera obra importante, el *Apocalipsis cum figuris*, según los quince grabados de Durero o quizás directamente según el texto de la revelación. Aquí es necesario figurarse, realizar, distinguir una obra (que yo pienso como un producto muy alemán, como oratorio, con orquesta, coros, solistas, un narrador), con cierta capacidad de sugestión; y en verdad escribo esta carta para no apartarme de esta cuestión, que todavía no me he animado a abordar. Lo que necesito son algunas *exactitudes* que caractericen, den realidad (con pocas se puede lograr), y ofrezcan al lector una imagen admisible, incluso convincente. ¿Querría reflexionar usted conmigo acerca de cómo se podría poner manos a la obra en el caso de esta obra –me refiero a la obra de Leverkühn–?; ¿qué haría

usted si tuviera un pacto con el diablo? ¿Pondría en mis manos tal o cual rasgo musical para favorecer la ilusión? Revolotea en mi mente algo satánico religioso, demoníaco piadoso, a la vez algo fuertemente ligado y que suene criminal, que se burle una y otra vez del arte, también que retorne a lo primitivo elemental [...], algo que abandone la división en compases, incluso la jerarquía tonal (glissandi de trombones); además, que prácticamente sea apenas ejecutable antiguos modos eclesiásticos, coros a cappella que han de ser cantados por voces atemperadas, de manera que como máximo una nota o un intervalo puedan encontrarse también en el piano, etc. Pero «etc.»: es algo fácil de decir...

[...] Mientras escribía estas líneas, me enteré de que le vería a usted antes de lo pensado, ya se ha dispuesto un encuentro para el miércoles al mediodía. ¡En fin, podría haberle dicho todo en persona! Pero para mí tiene algo de fatal y tranquilizador a la vez el hecho de que usted lo tenga en sus manos por escrito. A nuestra conversación, al fin y al cabo, quizás le sirva como preparativo y, si hay una posteridad, será algo para ésta²⁰.

Tal vez, pero la posteridad a la que se refiere Mann debe pasar por el ojo de la aguja de una comparación precisa entre los textos de Adorno y su «montaje» en la novela para comprender cuánto debe la inmortalidad del *Faustus* a Adorno: no hay en efecto un solo agradecimiento explícito por parte de Mann, «por escrito», que permita al filósofo entrar en la inmortalidad por la puerta principal.

Hay, sin embargo, otro factor que considerar, que podría explicar en cierto sentido la satisfacción de Adorno por no ser citado, por permanecer apartado desde el punto de vista de la reivindicación de todo lo que, sin embargo, le pertenece como específicamente filosófico. Bien considerado, el pensamiento de Adorno, según aparece tras el montaje en el *Faustus*, resulta, en relación a cuanto se lee en sus propios escritos, de alguna manera «sobredeterminado». Expresadas por Mann –y creemos que no depende sólo del destino diverso de la novela respecto a la producción ensayística–, algunas ideas fundamentales de Adorno resultan mucho más claras y explícitas que en los textos del filósofo, y no es un problema de maestría en el control de la lengua y de la expresión porque Adorno es un escritor absolutamente espectacular. Una razón de otro orden –cuya exposición constituirá la conclusión de este trabajo– reside, en cambio, en el origen de la disponibilidad de Adorno a dejar que fueran tematizadas en la novela ideas que protegió hasta el final, en los escritos firmados por él, tras el velo de una suerte de impronunciabilidad.

El Diablo, que un magistral *coup de théâtre* introduce en el capítulo XXV como sorpresa (eso sí, minuciosamente preparada por una red de premoniciones)²¹, adopta a lo largo de la entrevista con Leverkühn diversas fisionomías. La primera es la de un individuo

20. ADORNO, Th. W., y MANN, Th., *Correspondencia 1943-1955*, op. cit., pp. 21-24.

21. Para este aspecto y para muchos otros concernientes a los detalles de la técnica novelística del *Doctor Faustus*, cfr. el ensayo magistral de ISOTTA, P. sobre DF (pp. 149-220) contenido en Id., *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, Rizzoli, Milano, 1983. Este libro representa una referencia imprescindible para los estudios sobre *Doctor Faustus* y, más en general, sobre la cuestión de la música en la ópera manniana. Sobre este punto, cfr. también BERGSTEN, G., *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und Struktur des Romans*, Stockholm, AB Svenska Bokförlaget, 1963.

más bien esmirriado, no alto como Sch.²², y también más pequeño que yo, con un gorro deportivo caído sobre una oreja, y dejando ver, por el lado opuesto, un tufo de pelo rojo que le cubre gran parte de la sien. Rojas también las cejas y enrojecidos los ojos, reluciente el cutis, la punta de la nariz ligeramente torcida. Llevaba una camisa de paño, con rayas horizontales, una chaqueta de cuadros y las mangas, muy cortas, dejaban ver las abultadas manos, con los dedos como salchichas; muy ajustado, hasta producir repugnancia, el pantalón, y tan usados los zapatos de color que era imposible ya pensar en limpiarlos. Un chulo. Un vagabundo. Con la voz y la articulación de un actor²³.

Bajo esta primera máscara, el Diabolo se presenta por fin a Leverkühn. Con un dominio virtuosístico de los resortes narrativos, que alcanzará el clímax al final del capítulo con la descripción del Infierno, Mann conduce la discusión entre el compositor que resiste –«¿Queréis saber lo que parecéis? Decir que sois un hombre vulgar no es bastante. Vuestro aspecto es el de una escoria humana, de un sangriento bandido»²⁴– y el Diabolo que poco a poco se apodera de él, forzándolo al tuteo y a entregársele definitivamente. La medida de la maestría del diálogo entre el compositor y el Maligno se encuentra en el refinamiento con que Mann sugiere que las diversas fases de la entrevista, registrada en un relato del compositor que habla en primera persona²⁵, son las etapas de su toma de conciencia progresiva –y, por tanto, de la aceptación– de que el Diabolo está en su interior desde mucho antes, quizás desde siempre, y que ahora se está presentando finalmente.

Pero el Diabolo dice las cosas más importantes sobre el caso personal de Leverkühn y sobre el destino de la música moderna no sólo con la apariencia de chulo pelirrojo. Argumentando sobre las posiciones del compositor contemporáneo frente al material musical ya *descalificado*, privado de las funciones del sistema convencional de sentido, el Diabolo cambia de aspecto. Señala Leverkühn en un cierto punto de su relato que su interlocutor

no tenía el mismo aspecto que antes. Seguía sentado en el sofá, pero no con su traje y su tipo de chulo vagabundo sino con el aspecto, sí señor, de una persona de buena condición. Llevaba cuello blanco, corbata de lazo y anteojos de concha, detrás de los cuales brillaban unos ojos húmedos y oscuros, ligeramente enrojecidos. Se mezclaban en su rostro los rasgos de dureza y de blandura: bien cortados los labios y la nariz, pero carnosa la barbilla, con un hoyuelo y otro igual en la mejilla, pálida y abultada la frente, el pelo negro peinado hacia atrás, abundante y lanoso en los costados. Un intelectual de esos que escriben en la Prensa sobre arte y música, un teorizante, un crítico, compositor también cuando su oficio de pensador le deja tiempo libre [...]»²⁶.

22. Es Adrian quien cuenta, y se refiere a Rudiger Schildnapp, que lo había acompañado en su viaje a Palestrina.

23. DF, p. 262.

24. DF, p. 267.

25. Exactamente de la forma en que está narrado el episodio del Gran Inquisidor en los *Hermanos Karamazov* que constituye el modelo en el que Mann se ha inspirado para este diálogo. Vale la pena observar, sin embargo, que la difícil transición de la tercera persona a la primera, en Dostoevskij, es conducida con mayor maestría.

26. DF, p. 279.

La semejanza de esta segunda *figura* del Diablo con Adorno es innegable²⁷. Coinciden muchos detalles fisionómicos, entre ellos las famosas «gafas de pasta» de las que estaba tan orgulloso el interesado: demasiado halagado, quizás, para darse cuenta de que, para completar el retrato fotográfico el escritor le atribuye, con sutil astucia, y profunda ingratitud, la impotencia creativa que un «teórico», uno «que compone música hasta donde le consiente el pensamiento», tendrá siempre en comparación con un verdadero artista. Con el calculado olvido, además, de que la música de inspiración diabólica que compone Adrian, el artista que paga a tan alto precio su genio, la inventa sin embargo el «teórico» en cuestión, con todas sus limitaciones.

El Diablo/Adorno va directo al corazón del problema: «¿Qué es hoy el arte?», y comienza entonces un detallado análisis de las antinomias que paralizan al compositor contemporáneo. Se inicia con un ataque polémico en relación con quienes llevan «el traje estilístico de las épocas pre individualistas»²⁸: según Adorno, la cómoda, pequeña singladura de compositores como Stravinsky, que prefieren navegar al amparo de las viejas convenciones tonales. Adorno ofrece a Mann este azote diabólico, aún fresca la tinta y atractivo como ninguno, quitándolo del inicio del ensayo sobre Stravinsky, todavía por terminar, que constituye en la *FNM* el correspondiente dialéctico del primer ensayo sobre «Schönberg y el Progreso». En efecto, una vez habituados a la pirotecnia verbal de la segunda parte de la *FNM*, la de «Stravinsky y la Reacción», tenemos que considerar que la idea de Adorno, al pasar a la novela, resulta de un tenor polémico más bien bajo: muy distinto será el tono de la redacción definitiva en la *FNM*. Con todo, hay que considerar, sin embargo, que Mann se encuentra aquí en la situación de tener que reservar los colores más fuertes de la paleta para el final del diálogo, en el que tendrá que encontrar las palabras para describir la inefabilidad del Infierno.

Mientras tanto, sin embargo, Thomas Mann tiene que trazar un retrato de la situación presente de la música según la dibuja Adorno en la *FNM*, es decir, de la manera en que cree que la vive Adrian Leverkühn, atrapado en una parodia cada vez más estéril de las obras del pasado. Así, como precoz exégeta interesado en hacer explícito el discurso de Adorno, Mann selecciona los fragmentos del trabajo sobre Schönberg en los que más claramente se transparenta el auténtico objeto del ensayo, es decir, la exigencia para la música, según Adorno, de insertar el mensaje en un horizonte predeterminado de posibilidades lingüísticas y, por tanto también, de sentido y de expresión. Dicho horizonte está ligado funcionalmente a las exigencias comunicativas de las

27. Sobre la semejanza «física» no todos los intérpretes están de acuerdo. Es imposible mencionar las diversas opiniones sobre este retrato. Baste decir que la crítica se ha dividido por la mitad: algunos comentaristas sostienen que esta segunda máscara del Diablo es un retrato fiel de Adorno. Otros sostienen que Mann ha retratado en realidad a Gustav Mahler, del que conservaba celosamente una fotografía. El mismo Mann declaraba haber querido confundir las aguas con este retrato, mientras Adorno preguntaba cándidamente en una carta si era él mismo a quien Mann quería aludir en el retrato en cuestión. El aspecto esencial, en nuestra opinión, es la parte psicológica del retrato: de ahí, de la malicia y el timbre especial de esa malicia con la que Mann habla del «crítico que compone música hasta donde se lo consiente el pensamiento», creemos reconocer a Adorno, de cuya ayuda Mann, si se lo hubiera permitido mínimamente su competencia musical, habría prescindido gustosamente.

28. *DF*, p. 292.

diferentes sociedades, tiene una dialéctica histórica –es decir, un arco de evolución– y coincide, en su fase de codificación más estricta, con el clasicismo vienés. La música, como lamenta con competencia el Diablo en su diálogo con el compositor, emplea cuatro siglos para preparar dicho sistema de módulos y esquemas de significación que consiguen finalmente fundirse en el código más complejo, más ductil, más articulado de toda la historia de la música –y probablemente con el concepto de «forma» más unitario y estrictamente definido de toda la historia del arte. La forma musical clásica, precisamente porque su *medium* no puede valerse de un mínimo de referencialidad, es siempre resultado de una codificación intensificada, es siempre una hiperforma, en el sentido de que todos los elementos que intervienen en su estructuración –desde el mínimo sonido y desde las armonías que lo componen, hasta la arquitectura del fragmento y el criterio de dicha arquitectura– responden a un sistema de tensiones codificadas. Dichas tensiones se regulan por la naturaleza de dispositivo codificador del material musical, y la obra que se determina en relación con dicho material se concibe como una estructura con varios niveles, como un sistema de sistemas.

Como advierte el Diablo, el camino para llegar a una hiper-estructuración de este tipo es largo: se requiere el trabajo de muchas generaciones que componiendo, escuchando, transcribiendo, modificando, se apoderan del pasado y lo transmiten reforzando siempre, poco a poco, el carácter regulado de lo que se transmite. El nombre que Adorno da a este infatigable trabajo colectivo, a la tradición que se constituye como tal sólo al precio de introducir la racionalización en una materia que de otra manera sería fluida, es *Aufklärung* musical. Es el Progreso bajo la especie musical lo que permite pasar de un motete de Machaut a Monteverdi, y después a Bach y más aún, por mediación de sus hijos, a Haydn, Mozart y Beethoven, que coronan la evolución. De hecho, Adorno considera la producción de la primera escuela de Viena como el culmen de la parábola histórica de la música, e introduce así en su reflexión, junto a la idea de material como gradiente neutral del recorrido histórico musical, un fortísimo canon clasicista que identifica en Haydn, Mozart y sobre todo Beethoven el «centro» de la música, el canon en virtud del cual todo se define según grados de mayor o menor adecuación.

En el conjunto de la primera escuela de Viena, la figura y la obra de Beethoven tienen también un ulterior carácter de «centralidad»; y en el conjunto de la producción beethoveniana, es el denominado «periodo central» el que viene considerado, en un recorrido hacia un ideal de máxima perfección, como canon absoluto.

El ansia por determinar el momento de máximo esplendor, de equilibrio absoluto de la música con su propia idea (un ansia de matriz claramente hegeliana), lleva a Adorno a circunscribir a un puñado de obras la *quidditas* de la música, el motivo por el que la música es lo que es. El clasicismo beethoveniano de las grandes sinfonías del periodo central (*Tercera*, *Quinta* y *Séptima*, aunque no la *Sexta*), de los *Cuartetos Rasumovsky*, del *op. 31 n. 2*, de la *Appassionata*, del *Emperador*, de la *Kreutzer*, del *Geister Trio* marcan para la música el momento mágico en el que la instancia creativa del individuo se identifica milagrosamente con el sistema de categorías expresivas puestas a punto por la colectividad y conservado en el *material*. El proceso de racionalización del «código» de la música, mediante una continua recalificación interna, lleva después

al culmen de las realizaciones beethovenianas. Pero mientras la simple composición es responsabilidad exclusiva del compositor, porque el nexo contenido/forma que la define es, según Adorno, competencia de la creatividad individual, el estado del *material* es, por el contrario, patrimonio de la sociedad en su conjunto. De hecho, el *material* es siempre intangible para el individuo: solamente el anónimo e incesante trabajo de la colectividad es capaz de desplazar en su interior el conjunto de los equilibrios y poseer en cada ocasión la lógica del conjunto.

Hasta los primeros vieneses, dicho trabajo colectivo sobre el material va en el sentido de una codificación del sistema cada vez más estricta: de esa manera el progresivo reforzamiento de las tensiones convencionales en el seno de la tonalidad encuentra su culmen precisamente en el clasicismo. Pero precisamente el carácter altamente codificado del material empleado por los vieneses hace que el horizonte de sentido que se encuentra tan definido funcione, por otra parte, como una suerte de guía infalible de la significación. Es uno de los argumentos clave de la segunda parte del ensayo sobre Schönberg: el material tonal clásico –en el que el número de combinaciones aceptadas es su mínimo histórico– predefine, a efectos de la expresividad individual, un cierto terreno fuera del cual el juego ni se comprendería ni se jugaría, pero las mismas convenciones que delimitan estrictamente el sentido musical lo protegen, por otra parte, a la manera de una frontera fortificada.

La tensión central del sistema tonal, entre tónica y dominante, nunca había sido tan fuerte y restrictiva para el compositor como la que encontró Beethoven. Pero, por otra parte, nunca antes en la historia un compositor había sido tan consciente de esta tensión para utilizarla de forma casi provocativa: en el primer movimiento de la *Heroica*, por ejemplo, Beethoven demostró hasta qué nivel de control de las tensiones tonales había llegado, concediéndose el gusto de hacer «reexponer» a la trompa el primer tema en la zona de la tónica, mientras el resto de la orquesta se encontraba todavía en la zona de la dominante. En sentido perfectamente dialéctico, cuanto más se estrechan las convenciones del material tonal, tanto más dicha restricción se determina como antagonista en la que el compositor se apoya, oponiéndose, para estructurar la composición.

En este sentido, Beethoven representa para Adorno la cumbre y el *non plus ultra*²⁹. El *material* se encuentra con Beethoven en el nivel más elevado de su dialéctica histórica, está absolutamente codificado y, al mismo tiempo, es extraordinariamente dúctil para integrar, gramaticalizándolas, las instancias expresivas de cada compositor particular. Escribe en efecto Adorno en *Impromptus* que

[...] la tonalidad había organizado previamente todos los fenómenos, en el sentido de un lenguaje objetivo, de modo similar a como lo hacen los lenguajes basados en palabras; pero a la vez la tonalidad contenía innumerables posibilidades de combinaciones, y sobre todo contenía la posibilidad de saturarse de expresión, de modo que lo particular podía

29. Cuando Adorno dice que «Beethoven es la tonalidad», quiere decir que el período central de Beethoven expresa el aspecto sistémico de la tonalidad –es decir el del *material musical*– de la forma más esencial y profunda.

fusionarse con lo general; más aún, en muchas ocasiones era lo general lo que hacía surgir lo particular [...] la gran música tonal ofrece de hecho rasgos de un juego de puzzle. Los movimientos de las obras de los grandes compositores se basan en un número finito de *topoi*, de elementos más o menos rígidos, con los cuales aquellos movimientos están constituidos. El aspecto, central para el Clasicismo Vienés, de la organicidad, de lo que evoluciona a partir de sí mismo, muestra ser en gran medida, a la vista de estos *topoi*, un arte de la apariencia [...]»³⁰.

Pero la misma fuerza invencible y suprapersonal, que empuja la música hacia la culminación beethoveniana, la hace deslizarse después, inevitablemente, hacia la parte descendente de la parábola. Hay para Adorno un *después de Beethoven* que se racionaliza en un progresivo desistir de la música de su propia cualidad «sensible»: lo que hace contemporáneamente posible el afloramiento de las convenciones al primer plano del discurso musical. En efecto, se fractura para siempre esa milagrosa solidaridad a la que Adorno alude en el pasaje citado anteriormente, entre convenciones y expresividad individual: una solidaridad posibilitada por el hecho de que el compositor coincidía espontáneamente con la lengua sedimentada de la tonalidad individualizándola, después, en un acto creativo. El último Beethoven participa de la dialéctica histórica del *material* dando un primer y enérgico empujón al sistema tradicional de las convenciones, que comienzan a aparecer en el texto musical como lo que son. Cada uno de los románticos hará posteriormente su propia contribución al desmantelamiento progresivo del sistema tonal clásico y Schönberg, al alborear el nuevo siglo, arrinconará según Adorno la dialéctica histórica del *material* como «devenida».

El hecho es, sin embargo, que las convenciones triunfalmente desmanteladas por la irreversible *ratio* de la evolución del *material* asumían para la música, según Adorno, un papel organizativo fundamental: la presencia de un sistema de estructuración de los significados –el *material*– por encima de las obras fijaba, contemporáneamente, el horizonte de la experiencia formalizable en música en un momento dado, y el esquema para estructurar tal experiencia en un discurso coherente desde el punto de vista del sentido. A pesar del hecho de que «ninguna crítica al progreso es legítima»³¹ [p. 10], la evolución del *material*, eliminando las convenciones, causó según Adorno a la música un daño irreversible.

Las convenciones perdidas son naturalmente el tormento también de Leverkühn, como de todos los compositores de vanguardia. La fiel narración de Serenus recoge las intervenciones de los dos amigos durante un paseo campestre: se ha celebrado una boda –una de esas cosas concedidas sólo a quien no comercia con el Diablo– y Adrian y Serenus pasean por la Kuhmulde. Discuten sobre la ópera de Leverkühn *Love's Labour's Lost* (*Trabajos de amor perdidos*) de cuyo libreto, de manera un tanto sorprendente, se encargará precisamente Serenus Zeitblom, que en esta ocasión tendrá que olvidarse de haber sido inventado para la exclusiva representación del más puro espíritu

30. ADORNO, Th. W., *Impromptus*, op. cit., pp. 140–141.

31. FNM, p. 10.

pequeñoburgués –de hecho, el misterio de lo sobrenatural que rodea a Adrian en toda la novela queda amplificado por la atención narrativa que Mann forzosamente presta a la sólida mediocridad del amigo/narrador.

Adrian habla del papel de las convenciones y de la impresión de libertad creativa que al dismantelarlas obtiene durante un cierto periodo el compositor. Thomas Mann va después muy rápido, dando casi un salto lógico, cuando del papel fundamental organizativo de las convenciones pasa a analizar el modo en que el compositor post-clásico desmonta la gestión convencional del discurso arrogándose el derecho de establecer autónomamente, además de la estructuración de la forma, la propia infraestructura de la música³². El elemento de la forma clásica que soportaba principalmente el encargo de la creciente subjetivación era en efecto el desarrollo, en el que tradicionalmente el compositor sometía el tema a una suerte de «proceso a la identidad». Dicho proceso se desarrollaba en la forma clásica a la manera de un trabajo sobre los temas para los cuales, por una parte, se alcanzan regiones tonales muy alejadas de la inicial y, por otra, se atentaba siempre más profunda y peligrosamente contra el núcleo vital de la reconocibilidad de los temas, hasta que, en una articulación fundamental de la forma, la reexposición se encargaba de reafirmar la identidad del tema, superviviente en el proceso variativo y reexpuesto en el tono de comienzo, idéntico/no-idéntico al presentado en la exposición. Esto, al menos, según la gestión convencional de la forma clásica: la que, para Adorno, verifica subjetivamente Beethoven por última vez, y contemporáneamente entrega a la historia.

El *tour de force* que Beethoven impone a sus temas, en los desarrollos más dramáticos y estremecedores de la historia de la música, es tan celebrado por Adorno, como después es criticada la recuperación como confirmación «ideológica» de la esencia del tema. El tiempo, en efecto, o fluye o no fluye, y la recuperación beethoveniana es, según Adorno (pero se debería profundizar en esta aparente ceguera suya a las exigencias de la música en cuanto «forma»), la perversa afirmación de una identidad que aplasta todo el trascurso en el acto de reafirmarse.

En la conversación sobre la subjetivación de la forma, de la que sirve como fondo bucólico el Kuhmulde, el amigo de Adrian tiene en un momento dado una intuición fulminante:

–Piensas en Beethoven.

–En él y en el principio técnico por medio del cual la subjetividad dominadora se apoderó de la organización musical, es decir, en la modulación. La modulación era un pequeño fragmento de la sonata, un modesto oasis de luz subjetiva y de dinamismo. Con Beethoven adquiere universalidad, se convierte en médula del género, que subsiste como convención aceptada pero que el subjetivismo absorbe para crearlo de nuevo en libertad. La variación, residuo arcaico, pasa a ser medio para la nueva creación espontánea de la forma³³.

32. Cfr. RUWET, N., *Langage, musique, poésie*, París, Seuil, 1972, pp. 32–38.

33. *DF*, p. 224.

Se lee en cambio en la *FNM*:

El paso de la organización musical a la subjetividad autónoma se cumple gracias al principio técnico del desarrollo. A comienzos del siglo XVIII el «desarrollo» era una parte menor de la sonata. La dinámica y el enfoque subjetivos se cimentaban en los temas, expuestos de una vez y aceptados como existentes. Pero con Beethoven el desarrollo, la reflexión subjetiva del tema, que decide su suerte, deviene central para la forma completa. Esto justifica la forma, incluso donde esta queda preestablecida como convención, en cuanto la recrea espontáneamente. A esto contribuye un medio más antiguo, que podría decirse que había quedado atrasado, y que sólo en la fase más tardía desvela su posibilidad latente [...]: el desarrollo recuerda a la variación³⁴.

En realidad, Mann banaliza un poco el pensamiento de Adorno. En el pasaje citado, el filósofo no dice que gracias a las variaciones –un elemento arcaico que produciría lo nuevo, según el sistema axiológico de la novela– el compositor recrea la forma en libertad. Adorno dice que el principio lógico del desarrollo, como punto en el que el compositor puede hacer valer preferentemente la instancia subjetiva, invade el resto de las articulaciones formales y, al hacerlo, aplica procesos que se pueden definir como «variativos». En cualquier caso, mientras la lógica del desarrollo marca completamente a la sonata, la sustancia temática, al contrario, pierde la individualidad que la caracterizaba en el periodo clásico y colorea poco a poco todos los momentos de la forma. La fuerza formalizadora de los temas pierde durante el Romanticismo intensidad y determinación, e incluso por este proceso de desmaterialización puede contagiarse a cualquier otro elemento formal que, así, por primera vez en la historia, deviene «temático». Este proceso de desestructuración de la forma clásica, de desmantelamiento de las convenciones tonales, y de «racionalización» del *material*, llega para Adorno a la cumbre cuando Schönberg compone piezas a las que es imposible atribuir una tonalidad precisa de entrada. El sistema de las tensiones convencionales se activaba siempre, en efecto, a partir de la exposición, al comienzo, de la tonalidad fundamental en la que el fragmento será desarrollado: una especie de licitación de las reglas del juego, y a la vez de diorama del campo en que será jugado. Renunciar a la tonalidad significa prescindir del esquema que había permitido a la música durante cuatro siglos estructurar los propios significados, aunque, como señala Adorno en *FNM*, incluso en las composiciones «atonales» la referencia a los esquemas de la tonalidad está de todas formas presente para el oyente: los hábitos de escucha son tan fuertes y están tan afianzados que empujan de todas maneras hacia la modalidad de estructuración y disfrute de la forma codificada de la tonalidad.

El nivel de libertad conseguido por el compositor con la atonalidad se revela, sin embargo, en opinión de Adorno, intolerable, si la música se ve obligada a inventar, como sucede en la producción madura de Schönberg, un nuevo sistema de organización de los significados que no es ya «universal», como el *material* de la tonalidad, sino que

34. *FNM*, p. 55. Traducción ligeramente modificada. (N. del E.).

es «personal» de cada compositor y declarado en el interior mismo de la composición. La serie en un fragmento dodecafónico es –al mismo tiempo– *material* (es decir «código») y verdadera composición, esquema abstracto y a la vez obra concreta. El gran trabajo del compositor dodecafónico es por lo tanto el de –más allá de la composición– fijar un orden de exposición de los doce tonos del total *cromático* que tenga, para la composición misma, propiedad estructurante más allá del simple mensaje.

Actuando sobre las condiciones de las composiciones para asegurar al compositor una libertad cada vez mayor de todos los vínculos convencionales, Schönberg según Adorno sustituye la dialéctica viva entre la *universalidad* de las convenciones y la *individualidad* de la fuerza creativa del compositor por una predefinición –paralizante– de la una y de la otra. Si el problema de la música tradicional era cómo podía organizarse un sentido musical³⁵ –en el que, por tanto, el esfuerzo racionalizador estaba completamente volcado en pasar la materia incandescente de la creatividad individual por el tamiz de la común *lengua* tonal– ahora, con la dodecafonía, el problema se convierte en «cómo puede la organización proporcionar un sentido»³⁶. La *Aufklärung* musical, según Adorno, ha extraído de la música el principio organizativo, que anteriormente era una condición del sentido, y lo ha hipostasiado como objetivo que perseguir en sí mismo. La organización de los sonidos se convierte así en metáfora, sucedáneo, de un sentido que se retrae, que ya no se puede alcanzar: la ausencia de sentido en las composiciones dodecafónicas³⁷ y la organización total de los sonidos en sentido racional son, desde el punto de vista de la dialéctica histórica del *material*, las dos caras del mismo fenómeno.

De hecho, según Adorno, la dodecafonía responde a una necesidad histórica suprema porque corona el proceso de racionalización del *material* iniciado con la emancipación de la música respecto al culto: cuanto más autónoma se hacía la música de las ceremonias, tanto más urgente se hace la exigencia de su organización racional³⁸. Lástima, sin embargo, que el sentido esté garantizado precisamente por la dialéctica, por las tensiones, entre elementos ya racionalizados presentes en el *material* y niveles de experiencia que se sustraen a la formalización, territorios todavía no verbalizados musicalmente a los que la Razón no ha sido todavía llevada como instancia niveladora³⁹. En el adecuado tono de la dialéctica entre Razón y Naturaleza en música se custodiaba, según Adorno, el secreto del sentido musical ya perdido para siempre: la *Aufklärung* es en efecto invencible en cuanto que irreversible, y la música –por mano de los compositores adecuadamente alineados con el Progreso– no puede hacer otra cosa que seguir

35. *Ibid.*, p. 65.

36. *Ibid.*

37. «*Sinnlosigkeit*», literalmente «ausencia de sentido», es la palabra que Adorno utilizó en el original alemán. Cfr *FNM*, p. 114.

38. Cfr. ADORNO, Th. W., «Fragment über Musik und Sprache», *Jahresring 1956/1957*, Stuttgart, 1956 pp. 96 y ss.

39. Cfr., a este respecto, ADORNO, Th. W., «Das Altern der neuen Musik», en *Id.*, *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1958; versión española: ADORNO, Th. W., «El envejecimiento de la Nueva Música», en *Disonancias*. Trad. Gabriel Menéndez Torrellas. Tres Cantos, 2009, pp. 143-166.

su propio destino. Por eso, precisamente en la medida en que es la cumbre de la *Aufklärung* musical, y también porque es la expresión musical auténticamente a la altura de los tiempos, la dodecafonía se transforma, según Adorno en el contrario dialéctico de la racionalidad, la superstición, revelando así, según el autor de la *FNM*, que una atrofia mina desde siempre el desarrollo de la Razón occidental.

Esta transformación de la racionalidad en su contrario no podía no ser absorbida en el *DF*. Adrian habla el primero:

–Nada de indiscreciones y nada de complacencias para consigo mismo. Lo que quiero decir es que tus objeciones (si en efecto son objeciones) nada valdrían contra la realización de ese antiquísimo anhelo que consiste en poner orden en el mundo de los sonidos y encajar dentro de la humana razón la esencia mágica de la música.

–Quieres halagar mi honor de humanista y así me hablas de la humana razón. Pero, por otra parte, te haré observar que empleas la palabra constelación a cada paso. Palabra vecina de la astrología. El racionalismo al que aludes tiene mucho de superstición, de creencia en lo demoníaco, lo inaccesible y lo vago; juegos de azar, interpretación de signos y del lenguaje de los naipes. Tu sistema se propone, al contrario de lo que dices, encajar la razón humana en la magia⁴⁰.

Y la *FNM*:

El resultado es un sistema de dominación de la naturaleza en la música. Corresponde a un anhelo nacido en los albores de la época burguesa: «comprender» ordenando cualquier cosa que suene y disolver en razón humana la esencia mágica de la música [...]. El juego numérico del dodecafonismo y la coerción que ejerce recuerdan a la astrología y nada tiene de extraño que muchos de sus adeptos sucumbieran a ésta. En cuanto sistema cerrado y al mismo tiempo impenetrable para sí mismo, en el que la constelación de los medios se hipostasía inmediatamente como fin y ley, la racionalidad dodecafónica se aproxima a la superstición⁴¹.

La idea de la dodecafonía como «superstición»⁴², que pasó tal cual del texto de Adorno al *Faustus*, es naturalmente la ilusión de una falsa libertad que muy pronto reveló los trazos de una implacable dictadura de los medios sobre la forma final de la música, de la Razón sobre aquel pálido resto de la Naturaleza que sobrevive en la humanidad todavía no completamente alienada del compositor. La dodecafonía se revela como la ejecutora de la tendencia histórica musical porque conduce la música de la mano a su eterna aspiración, aquella ansia de silencio que en efecto engulle una a una las piezas de Webern⁴³: la mordaza de la *Aufklärung* a estas alturas es total.

40. *DF*, p. 229.

41. *FNM*, pp. 63-65.

42. Merece la pena recordar que tanto Schönberg como Mann eran muy supersticiosos, tal vez, precisamente, en cuanto máximos exponentes de una cultura que había llevado la razón a su cima más alta, intuendo sin embargo al mismo tiempo la disposición a transformarse en barbarie irracional.

43. Cfr. *FNM*, p. 101: «Webern realiza la técnica dodecafónica y ya no compone: el silencio es lo que queda de su maestría». (Traducción ligeramente modificada, N. del E.).

Tras una fachada de apoyo, que se da de oficio a una música «difícil» por ser de vanguardia, la *FNM* es en realidad la crónica de una derrota que, según Adorno, no resulta menos dura de aceptar por haber sido claramente anunciada ya por el último Beethoven. Tras haber celebrado las razones históricas de la dodecafonía, Adorno se abandona con placer de diseccionador a la amputación meticulosa de cada una de las bases estéticas de la misma, a la contemplación lúcida y consciente del abismo al que se ha lanzado la música en la cumbre del Progreso. Y, no obstante, el mensaje del ensayo sobre Schönberg no es una invitación a la desesperación. Al final de la primera parte de la *FNM*, hay como un reclamo cifrado para ser comprensible sólo a unos pocos, una luz lanzada en escorzo sobre el discurso que no permite desembarazarse del ensayo como un melancólico boletín de derrota sino que invita al mismo tiempo a contemplar la derrota histórica de la música desde otra perspectiva. ¿Cuál?

La respuesta a esta pregunta se encuentra por completo en la diferencia entre un pensamiento arrogante, que se encierra en sí mismo habiendo respondido a todas las preguntas, incluida la de la propia necesidad, y un pensamiento que descarta con un quiebro la última pregunta, la que, planteada, cierra el círculo dialéctico y abre de par en par la puerta a la Razón autoconsciente.

La teoría del *material* musical que Adorno expone en la *FNM* queda de hecho, deliberadamente incompleta. Ni siquiera para la *Teoría estética*, aparecida póstumamente en 1970, Adorno se decidirá a una formulación más explícita: al contrario, la elección de no explicitar la noción cardinal de su estética permanecerá absolutamente inalterada en el curso de los años y de una producción que alcanza a todos los campos del arte. La cualidad impronunciable de la teoría del *material* es por lo tanto esencial para el buen funcionamiento de los textos que Adorno firma en primera persona –como, por otra parte se podría observar que una idéntica «impronunciabilidad» del Infierno ayuda al Diablo cuando debe suscitar en Lerverkühn el horror de la *pernicies* o de la *confutatio*. Adorno detiene por lo tanto la propia teoría del *material musical* en la *FNM* en el grito de dolor del compositor contemporáneo condenado a la pérdida de una parálisis creativa perenne, determinada por la decadencia histórica de las convenciones tonales –y por la imposibilidad de prescindir de ellas. Protegidos por el velo de la literariedad, por el contrario, Adrian y el Diablo en el *DF* avanzan mucho más en la descripción de la pérdida reservada al artista contemporáneo y, en un crescendo de lúcida contemplación del horror absoluto, llegan a pronunciar frases que completan la teoría adorniana de la derrota musical debida a la dialéctica histórica del material musical con un sabio giro final.

Lo que hay que tener presente es que para Adorno la dodecafonía era necesaria aunque letal, sin sentido e insoportable: esto lo dice claramente el filósofo al final del ensayo sobre Schönberg afirmando que con ésta la música no solo no tiene ya sentido, sino que además «ha tomado sobre sí toda la tiniebla y la culpa del mundo»⁴⁴.

44. *FNM*, p. 119. Este tema del artista que «toma sobre sí toda la tiniebla y la culpa del mundo» deriva claramente del pasaje de *Ecce homo* en el que Nietzsche escribe que a «un dios que bajase a la tierra no le sería lícito hacer otra cosa que injusticias, – tomar sobre sí no la pena, sino la culpa, es lo que sería divino»

Lo que Adorno *no dice* –porque en su filosofía sólo puede funcionar en la medida en que no se haga explícito– es que la dodecafonía es necesaria para él no sólo desde el punto de vista teleológico, como el estado al que tendía la música desde la época de su emancipación del culto sino, mucho más profundamente, desde un punto de vista mesiánico. De hecho, es sólo en calidad de premisa de la máxima negatividad, sinsentido recorrido hasta el final, como la dodecafonía llevará, en un giro dialéctico dramático como un *Dies Irae*, a la redención final de la música. Justificar la dodecafonía en el sentido del «tiempo mesiánico» equivaldría para Adorno a hacer explícito que en su filosofía de la música no es el *telos* del Progreso lo que hace a la dodecafonía necesaria, en sentido diacrónico, sino que la llegada a la máxima negación representada por la invención de Schönberg tiene sentido solamente en la perspectiva vertiginosa de un tiempo agitado. Sólo sumergiéndose hasta el fondo en el sinsentido absoluto de las composiciones dodecafónicas –el Infierno– puede esperar la música, para el autor de la *FNM*, reencontrar el sentido y volver a poner en movimiento la historia en la actualidad de la *redención*. La dodecafonía, que es la culminación de la *Aufklärung*, es decir, de la evolución teleológica, *debe* al mismo tiempo para Adorno rebelarse contra la *ratio* progresiva y poner a cero el tiempo.

Esta es la razón de que la estética adorniana discuta a Schönberg, en cierto sentido, la paternidad de la dodecafonía. Adorno está convencido de que este *estado del material*, limitado en un arco temporal que lo aplasta entre pasado y futuro, es necesario en un plano diferente al del resto de las configuraciones históricas de la música, en un plano, opuesto a la teleología que rige la dialéctica histórica del material, que trasciende la especificidad humana del compositor. La valencia mesiánica de la dodecafonía –lo que la hace indiscutible en la *FNM* a pesar de la dureza de las críticas que le dirige Adorno– es precisamente lo que Adorno preferirá dejar silenciado toda la vida y en toda su obra, y es por el contrario lo que el Diablo de la novela de Mann dice en el capítulo XXV del *Faustus* con desenvoltura infernal. El único motivo por el que el autor de la *FNM* no saca la consecuencia de su lúcido análisis de la insostenible dificultad de la nueva composición, concluyendo que la dodecafonía schönberguiana era la negación misma, irredimible, de la Gran Música, como su completa cultura musical habría querido, es que confió secretamente en que la dodecafonía haría su camino de perdición hasta el fondo como el más empedernido e imperdonable de los pecadores.

(NIETZSCHE, F., *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1984, 29). Este pasaje de Nietzsche actúa directamente sobre el texto de Adorno –que lo cita casi literalmente y modela su idea respecto a la acción de la dodecafonía precisamente en forma de una culminación de negatividad, que sin embargo podrá quizás un día transformarse dialécticamente y hacer posible una nueva esperanza– e indirectamente sobre *DF*. Mann no cita textualmente el pasaje de *Ecce homo*, pero la figura completa de Adrian Leverkühn no solo es en ciertos aspectos copiada de la de Nietzsche, sino que parece inspirada por la idea del artista que se sacrifica tomando sobre sí la culpa del mundo: un redentor peculiar, que para llegar a serlo ha menester de recorrer todos los grados de la perdición. Inútil recordar a este respecto cómo el tema de la redención a través del arte no sólo es uno de los *topoi* favoritos del Romanticismo, sino también el tema central de la obra de Wagner, que reverbera en forma de una serie de armónicos en los escritos de Nietzsche y, a través de él, llega hasta Mann y Adorno.

Y que, sin embargo, profundizando en la voluntad de la perdición, en el fondo de la negatividad, este pecado histórico de la música se transforme en una positividad capaz de subvertir el orden del mundo y proporcionar una palabra de esperanza y de salvación; o bien, para utilizar una palabra querida para Adorno como ninguna, que alcance, en el tormento de la suprema alienación, una milagrosa *conciliación* con la realidad.

Hay en Adorno un pudor filosófico que intenta evitar que las ideas se den como un todo racional, para evitar el riesgo, letal para el pensamiento, a su modo de ver, de convertirse en un negativo de irracionalidad absoluta. Pero no existe para él una precaución similar en la literatura, en la que la modalidad del sentido está bastante difuminada y regulada por criterios extra-racionales para protegerla automáticamente de los excesos de la Razón. Así, con una picardía que vale en sutileza la importancia de la puesta en juego, Adorno confía a la gran novela de Mann el anillo que falta en su teoría, que quedará para siempre –como el «Wiesengrund»– protegido por el velo de la literariedad.

Y aquí está la respuesta a la pregunta de por qué Adorno había aceptado que partes completas de sus dos ensayos más importantes se emplearan en el *DF* sin que fuera declarada la paternidad: los capítulos VIII, XXII y XXV del *Faustus* son pensamiento vivo de Adorno, palabras suyas llevadas a la novela que se convierte así, desde el punto de vista de la teoría del sentido musical, en la adivinanza que contiene, cifrado, el último fragmento de esa teoría. La dialéctica negativa que serpea secretamente en la *FNM* se determina ahora en el *DF* con la elegancia y la claridad de una profecía: de la dodecafonía en cuanto perdición del arte, como resulta del último diálogo entre Leverkühn y el Diablo, vendrá finalmente la salvación. Cuanto Mann dice en el diálogo sobre la posible redención del pecador a través de la ferocidad del pecado, debe quedar para Adorno –que no pudo contar en sus escritos con el filtro precioso de la literariedad– no dicho y protegido por las cortinas refinadas del pensamiento, que alcanza una cima inigualable de sutileza incluso cuando hay que callar tal noción de redención, sintiéndola sin embargo viva como nunca. El mesianismo como giro de la dialéctica, y la temporalidad transformada de la redención como correlativo de la férrea *ratio* teleológica, quedarán para siempre en Adorno sin pronunciar. En efecto, en la medida en que la dialéctica negativa adorniana sufrió permanentemente la tentación de transformarse en una *profética*, el rigor filosófico la retuvo siempre a este lado del umbral, más allá del cual la inferencia filosófica se convierte en verbo de profeta: «los *shocks* de lo incomprendible, que la técnica artística distribuye en la era de su falta de sentido, se transforman, dan un sentido al mundo privado de sentido: y a todo esto se sacrifica la nueva música»⁴⁵, se lee al final del ensayo sobre Schönberg, donde Adorno corrige inmediatamente la posible deriva mística con una observación de técnica compositiva.

Sin embargo, el anillo final de la teoría estética de Adorno, que no puede no completarse en la perspectiva de una conciliación final entre Naturaleza y Razón en la actualidad de la redención, era demasiado importante para que no fuese pronunciado de algún modo. Forma parte del carácter sistemático del pensamiento de Adorno –sis-

45. *FNM*, p. 119. (Traducción ligeramente modificada, N. del E.).

temático hasta el punto de que su teoría estética permanece sin cambios en las coordenadas de base durante cuarenta años— el haber imaginado la clave de bóveda definitiva mucho antes de que la arquitectura completa de su teoría del arte fuera siquiera pensada. Pero haber confiado a un escrito no suyo dicha clave de bóveda, el saldo final del pensamiento en un círculo dialéctico que se ha cerrado, es una verdadera, exquisita, astucia de la Razón. El ensayo sobre Schönberg de la *FNM* se cierra con la idea de que la dodecafonía, no escuchada en el presente, se dirija a una posteridad ideal, finalmente redimida, como el «manuscrito en la botella» de alguien que se ha sacrificado por completo para ser un día, finalmente, escuchado. Y recorriendo las páginas del diálogo final entre Leverkühn y el Diablo, parece que alcanzamos con nuestras propias manos el mensaje secreto y preciso, como una mapa que Adorno, por no poder callar ni tampoco hablar, confía al vidrio precioso, en cuanto transparente, de la gran novela.