

TEDDY Y TOMMY. LAS MÁSCARAS DEL DOCTOR FAUSTO

Hace unos años, un periódico escocés publicaba la anécdota de un imitador de las llamadas de los pájaros que, para gran orgullo, había mantenido durante una década una conversación con un búho que habitaba el jardín vecino. Se llamaban entre sí todos los anocheceres de un lado al otro del muro divisorio. Un día, la esposa le mencionó el asunto a su vecina. Al parecer, el marido de esta señora llevaba también diez años imitando la llamada del búho. ¿Es posible que este malentendido escocés arrojase algo de luz sobre la compleja relación entre Thomas Mann y Theodor Adorno, o Tommy y Teddy, como se llamaban a sí mismos?

Empecemos por el final. Cuando Adorno conoció la muerte de Mann, le envié a su viuda Katia el siguiente telegrama:

Estimada señora, me telefonaron desde Frankfurt con la inconcebible noticia. No sé qué decir, el golpe es atroz. Sencillamente –algo que quizá sólo se pueda decir en una hora como ésta– que lo amaba mucho, muchísimo. La acompañamos en el sentimiento. Siempre suyo, Teddy Adorno¹.

Fue de hecho una historia de amor, pero unilateral. Adorno amó realmente a Mann. La correspondencia escrita entre ambos revela a un Adorno solícito, fiel, halagüeño; constante en su entusiasmo, llenó al gran autor de elevados elogios hasta el final. En 1945, dos años después de su primer encuentro, Adorno le hizo a Mann –en aquel entonces de setenta y un años, casi treinta años mayor que él– esta conmovedora confesión:

Cuando lo conocí a usted, aquí en esta remota costa occidental, tuve la sensación de encontrarme físicamente por primera y única vez con la tradición alemana de la que lo he recibido todo; incluida la fuerza para soportar dicha tradición. Este sentimiento, y la felicidad que me ha proporcionado –los teólogos hablarían de bendición–, nunca me abandonará.

¹ Theodor ADORNO y Thomas MANN, *Briefwechsel, 1943-1955*, Christoph GÖDDE y Thomas SPRECHER (eds.), Frankfurt, 2002, p. 153, 13 de agosto de 1955. Mann nunca utilizó el diminutivo con Adorno, por supuesto; pero era «Tommy» para su hermano Heinrich.

Hace años, en Kampen, durante el verano de 1921, lo seguí, sin ser visto, por un largo paseo, preguntándome qué haría si usted se girase y me hablara. El que me haya tomado por interlocutor, veinte años más tarde, es por lo tanto una especie de utopía materializada, de las que raramente nos corresponden².

Esto fue escrito durante ese momento mágico en el que ambos eran vecinos en California y se reunían varias veces a la semana para trabajar juntos en *Doktor Faustus*. Su intimidad fue poco duradera, pero Adorno alimentó hasta el final la idea de que perduraba. Cerca de la conclusión de su extraordinario ensayo «Para un retrato de Thomas Mann», toca la naturaleza divertida de Mann, que sobrevivió a las situaciones más extremas:

Nada podía dominarlo; su espíritu humorístico incluso sacaba las antenas ante la muerte. En la última carta que recibí de él, en Sils-María, unos días antes de su muerte, aún hizo juegos malabares con su sufrimiento y con la propia muerte —de cuya posibilidad tenía pocas ilusiones— con la facilidad de un Rastelli.

Nadie que haya leído el artículo de Adorno podrá olvidar ese impresionante detalle: ¡hacía bromas hasta con su propia muerte! La carta en sí, sin embargo, demuestra ser más desconcertante, y la de Adorno es, por decirlo con suavidad, una interpretación muy libre. El mensaje enviado por Mann estaba apenas impregnado de la conciencia, o incluso la sospecha, de que su afeción fuese mortal. Estaba preocupado, pero no tenía una idea verdadera de lo peligrosa que era la enfermedad. Explicaba que tendría que descansar en el hospital cantonal de Zúrich otras cuatro semanas, al menos, para que se le curase la inflamación de las venas. Después ambos se reunirían en Kilchberg. A Adorno le gustaría ver su casa, cuya hermosa situación y modesta comodidad la hacían perfecta como última residencia.

La única insinuación que Adorno podría haber interpretado como secreta confesión de la muerte está en un guión agregado. Mann escribió:

Sí, me he dejado engañar por una semana de tiempo fenomenal en Noordwijk y ahora tendré que perder no sé cuántas semanas de vida normal y de pie debido a esta enfermedad inesperada, completamente ajena a mí [...]³.

El guión «—no sé cuántas», la ligera vacilación expresada por esta pausa, indicaba ansiedad respecto a cuánto tiempo más se vería confinado a una cama. Adorno claramente lo quería interpretar como un juego con el significado «fallecer» —*umkommen*, en alemán, con el significado de morir,

² *Ibid.*, p. 17, 3 de junio de 1945.

³ Thomas Mann, *Letters of Thomas Mann*, Berkeley, 1990, p. 479.

en lugar de *um etwas kommen*, «ser privado de algo»; como si la frase terminara en los puntos suspensivos y dijera «ahora tendré que morir». La intención no era ésa, como demuestra el resto de la carta; pero Adorno prefirió entenderlo de ese modo. Su interpretación no fue sólo cuestión de sensibilidad llevada hasta los mayores extremos. Su sutileza estaba mezclada con algo más. Adorno estaba alardeando, cogiendo para sí unas cuantas hojas de la corona de laurel, al sugerir que entre él y el fallecido había una estrecha relación. Se invitaba a los lectores de «Para un retrato de Thomas Mann» a creer que Adorno era un amigo tan íntimo que incluso en sus últimas horas Mann le dejó caer mensajes secretos, escogiéndolo como compañero de juego en su partida con la muerte.

Una fría apreciación

Nada, sin embargo, podía estar más lejos de la verdad. Adorno no era ni amigo ni confidente y no tenía una especial significación emocional para Mann; un hecho triste, pero no se puede sacar otra conclusión de las cartas, diarios y otros testimonios que éste nos ha legado. Respeto y estima, ciertamente. En el aspecto intelectual, Mann se tomaba en serio al musicólogo, filósofo y crítico. Aun cuando no volvió a ver a Adorno después del regreso de éste a Europa en 1949, Mann leía fielmente todo lo que le enviaba. Por ejemplo:

¡Qué forma tan feliz, el largo aforismo o ensayo corto de su *Minima moralia!* [...] Durante días me he sentido magnéticamente atraído por su libro; es fascinante de leer, aunque un plato tan concentrado hay que tomarlo a pequeños sorbos. Dicen que la compañera de Sirio, de color blanco, está compuesta de un material tan denso que un centímetro cúbico pesaría aquí una tonelada. Posee, en consecuencia, un campo gravitatorio inmensamente potente, similar a la fuerza que rodea a su libro. Y unos títulos tan íntimos y atractivos para estos experimentos intelectuales tan impresionantes. En cuanto uno dice ¡basta por hoy!, se encuentra con otro encabuzamiento de cuento de hadas y tropieza con una nueva aventura⁴.

Un elogio de doble filo, aunque con intenciones honradas. Adorno había descubierto una atractiva forma literaria para las *Minima moralia*. Algo menos afortunadas eran, para Mann, sus máximas políticas, que establecían una diferencia clara entre ellos; especialmente respecto a las actitudes de ambos respecto a su país natal. Adorno era excesivamente partidario de Alemania para el gusto de Mann. En 1949, tras su vuelta a Frankfurt, Adorno envió informes entusiastas sobre sus jóvenes alumnos, con los que analizaba cuestiones insondables, situadas «en el límite entre la lógica y la metafísica». A veces creía que «el espíritu de los judíos asesinados se había alzado contra los intelectuales alemanes». No ocultaba su

⁴ T. Adorno y T. Mann, *Briefwechsel, 1943-1955*, cit., p. 97, 9 de enero de 1952.

orgullo por estar tan solicitado: ¡los alumnos le pedían incluso que ampliase sus seminarios a las vacaciones! En su respuesta, Mann hizo referencia a las cuestiones alemanas sólo en un aparte irónico, deseando que Adorno siguiera «fantaseando felizmente con los niños». Pasó mucho tiempo antes de que considerase incluso reconciliarse con aquellos que se habían quedado atrás y que ahora alegaban la excusa del exilio interior, al tiempo que le reprochaban que no colaborase en la reconstrucción del país. Adorno parecía algo más sobrio en la siguiente carta, escrita en 1950:

Me gustaría muchísimo hablar con usted en persona sobre el progreso de mi experiencia alemana. No sin influencia de Gretel [la esposa de Adorno], se ha combinado cada vez más un momento de negatividad⁵.

«Se ha combinado cada vez más»: Mann seguramente levantaría una ceja ante esto. A menudo, Adorno se expresaba con fórmulas de este tipo, afines a su renuencia a responder claramente a ciertas preguntas. Tómese el artículo sobre Wagner escrito en 1952, del que Mann siempre habló con el mayor respeto. No obstante, no podía evitar añadir una matización al autor; un pinchazo de aguja para dejar salir un poco de aire caliente del gran globo de la teoría. Citando la frase a Adorno —«Si, sin embargo, la sociedad decadente [reflejada en la obra de Wagner] refleja dentro de sí las posibilidades de otra, que quizá podría instalarse en su lugar»— Mann comentaba:

¿Si hubiera una simple palabra suya, mi estimado señor, que concediese una visión siquiera aproximada de la posible sociedad postulada! «Reflexiones sobre la vida dañada» falla apenas en eso. ¿Cuál es, cuál sería la sociedad justa? En cierto momento cita usted aprobatoriamente a Lukács; y en general sugiere un tipo de comunismo refinado. ¿Pero cómo es eso? El despotismo ruso está mal. ¿Pero se puede considerar siquiera el comunismo sin despotismo? «No es esto y no es aquello. ¿Pero qué será al final?»⁶

Adorno respondió que sólo un granuja podía ofrecer más de lo que tenía en el bolsillo; y que Hegel y aquellos que pusieron a Hegel en movimiento le habían inoculado una resistencia ascética contra la declaración no mediada de lo positivo. La pregunta de Mann sobre una forma mejor de sociedad quedó sin respuesta, con la brillantez acostumbrada.

Cuando se trataba de arte y no de política utópica, sin embargo, Adorno podía ser brillante y explícito. Escribió un gran comentario epistolar en respuesta a cada de una de las nuevas obras de Mann, todos los cuales ensombrecían a la mayoría de los anteriores intentos de exégesis. La larga

⁵ *Ibid.*, p. 61, 3 de junio de 1950.

⁶ *Ibid.*, p. 122, 30 de octubre 1952.

carta que Adorno escribió a Mann sobre «El cisne negro», su último relato, está fechada el 18 de enero de 1954. Mann no escribió una sola sílaba al respecto en su diario; es decir, a no ser que el correo de Frankfurt a Zúrich tardase cuatro días; en este caso Adorno habría estado incluido en la entrada referente al 23 de enero, que concluía brevemente: «correo superfluo».

Cita fallida

Las cartas de Adorno nunca eran superfluas, aunque no carecían de curiosidades. Después de todo su elogio al personaje principal de «El cisne negro» y a su hija, la pintora abstracta, se le ocurrió una idea divertida que deseaba compartir: «no puedo evitar comunicarle un detalle minúsculo del que quizá no sea usted consciente. La propuesta que Rosalie hace a su hija –pintar el «aroma» en sí– ya había sido llevada a cabo tiempo antes de que usted nos revelase la noticia» El surrealista Masson, explicaba Adorno, había trabajado en esta línea: todos los objetos figurativos se habían desvanecido de sus cuadros recientes. Adorno se había encontrado con sus cuadros en París el año anterior:

Así que cuando venga usted a París –no puedo imaginar que el trabajo sobre *Krull* pueda tolerar por demasiado tiempo una ausencia de su país de adopción– no debe dejar de visitar la Galerie Leiris y pedirle a mi encantador amigo Kahnweiler que le muestre esos Massons⁷.

¿Correr Mann detrás de un comisario para que le enseñe unos Massons? Ni por una apuesta; ni que no tuviera otras preocupaciones. Adorno siempre intentaba atraerlo a París. En septiembre de 1952 le escribió de nuevo –llevaban tres años sin verse– sobre los planes de viaje de ambos, que se superponían.

La idea de que pudiéramos no encontrarnos me resulta totalmente insoportable; perdóneme esta cruda confesión. Por otra parte, como usted puede imaginar, estoy tan ocupado con asuntos institucionales esas últimas semanas en Frankfurt que no puedo escaparme un solo día. Le escribo con la completa esperanza de que su viaje le lleve a París entre el 15 y el 21 de octubre, o que fuera posible guiarlo hacia allí; si a usted eso no le parece una impertinencia⁸.

Hay algo tragicómico en la propuesta. Adorno cree, con toda seriedad, que Mann podría plantearse viajar a París sin otra razón que la de encontrarse con él. A éste ni se le ocurriría. Ni siquiera le había mencionado que visitaría Múnich en agosto de 1952; si le hubiese informado, es indudable que Adorno habría cogido el primer tren hacia el sur. Tal omisión,

⁷ *Ibid.*, p. 135, 18 de enero de 1954.

⁸ *Ibid.*, p. 115, 26 de septiembre de 1952.

indicio como mínimo de desconsideración, debe de haber parecido cruel, incluso aunque Adorno nunca se sintiera capaz de quejarse directamente. En cuanto a la visita a París, Mann le respondió amablemente: por desgracia, en octubre no lo vería allí, pero quizás Adorno podría interrumpir su viaje en Zúrich. En su respuesta, Adorno no pudo evitar una ligera referencia a lo buena que había sido su idea original:

Mi querido y admirado Dr. Mann, apenas imaginé que pudiera ser de otra manera; de nuevo nos va a resultar imposible vernos. Créame cuando le digo que sí me había planteado parar en Zúrich; en otro caso mi intento de atraerlo a usted a París habría sido una completa impertinencia, independientemente de que hubiera otros muchos factores por los que la ciudad resultase recomendable para dicho encuentro⁹.

Adorno siempre protestaba un poquito de más: se sintió «inconsolable» cuando el plan de encuentro se vino abajo; la noción de que Mann pudiera interrumpir, incluso por un segundo, su trabajo en *Félix Krull* con el mero propósito de escribirle a él era «insoportable». Al mismo tiempo, no podía evitar inflar sus propios méritos; la osadía asoma a través de su devoción. En enero de 1952, le escribió a Mann palabras de elogio sobre las dos escenas de *Felix Krull* publicadas en la *Neue Rundschau*. Mann había abandonado la novela a medias cuarenta años antes, y Adorno lo había animado continuamente a retomarla:

En resumen, no sólo me encantó lo que leí, sino que incluso me sentí un poco halagado al imaginar que la descarada insistencia al estilo Catón con la que perpetuamente he dirigido nuestras conversaciones para que finalizase *Félix Krull* no haya sido objeto de una reprimenda, sino por el contrario de tan encantadora recompensa¹⁰.

Adorno felicitándose por el hecho de que *Félix Krull* hubiese sido retomada; como si Mann hubiera necesitado su aliento. Hay obras que deben su existencia a tales sugerimientos, pero la influencia de Adorno en los fragmentos de confidencias del embaucador es muy pequeña. En cualquier caso, habría sido poco diplomático solicitar un reconocimiento de esta forma o insistir en la excelencia de su consejo. Los comentarios de este tipo son humanos, pero también un tanto fatales. Sugieren una excesiva autoestima, señalando el punto débil de Adorno.

Adorno combinaba una maravillosa inteligencia con una conspicua debilidad. De ella hay sólo ocasionales destellos en su correspondencia con Mann. En su amistad con Walter Benjamin es mucho más flagrante. Adorno presentaba muy poca simpatía o sensibilidad hacia aquello que a los demás les resultaba interesante o aburrido; hacia los momentos en los que

⁹ *Ibid.*, p. 118, 6 de octubre de 1952.

¹⁰ *Ibid.*, p. 93, 2 de enero de 1952.

es aconsejable ser modesto; hacia las situaciones difíciles en las que es mejor mantenerse callado, desplegar cierta comprensión o ceder. De vez en cuando hay en él algo de autista, algo sabiondamente egocéntrico, como el búho que no permite que un ratón pase calladamente ante él por la noche, a pesar de que a la luz del día es casi ciego. Hoy podríamos describirlo como carencia de «inteligencia emocional»; Adorno habría presentado su propio veredicto sobre la expresión pero, no obstante, era algo de lo que carecía en gran medida.

La entrada lateral al Eliseo

Este aspecto de Adorno no se le escapaba al creador de *Félix Krull*, también él mismo egocéntrico. Éste era, de hecho, el núcleo del problema y llegó a hacerse desagradablemente visible por primera vez en febrero de 1948. Mann estaba invitado a la fiesta de inauguración de una casa en Los Ángeles, cerca de la residencia de Adorno. La noche no discurrió sin percances, como recuerda Mann en su diario:

Una histérica salida de tono de Adorno mientras esperaba el final de la comida: la conciencia de la participación musical en *Doktor Faustus* bullendo en su pecho. Un tanto escalofriante.

Por esas fechas, Mann se había embarcado en un plan para esbozar *La novela de una novela*, en la que contaba «la génesis de *Doktor Faustus*» sin otra razón que hacer pública la contribución de Adorno y tranquilizar esta agitación interna. Mann tuvo que pelear por estas cuestiones con su familia, que consideraba «insoportablemente desilusionador» que se hubiera dado tanto mérito al asesor musical. Su hija Erika y su esposa Katia lo acosaron tanto que tuvo que borrar del manuscrito ciertos pasajes. Aun así, quedó lo bastante como para satisfacer el anhelo confesado por Adorno, cuando tuvo por primera vez noticia de la intención de Mann:

Quizá no sería inmodestia por mi parte pedirle que resaltase mi contribución conceptual e imaginativa a la obra y a la estética de Leverkühn, por encima del material meramente factual e informativo. Preveo con el mayor entusiasmo que *La novela de una novela* me abrirá una puerta trasera hacia la inmortalidad¹¹.

¿Se abrió demasiado la puerta trasera? En 1951, Mann escribió a un conocido:

Con la *Génesis* [de *Doktor Faustus*] he dirigido hacia él un potente foco, de cuyo brillo se jacta bastante desagradablemente; hasta el extremo de que casi parece como si él mismo hubiera escrito *Doktor Faustus*. Esto que

¹¹ *Ibid.*, p. 34, 5 de julio de 1948.

quede entre nosotros. Mi admiración por su extraordinario intelecto se mantiene incólume¹².

Cuando Adorno leyó estas líneas, en una selección de cartas publicada por Erika Mann en 1965, se sintió, como es lógico, profundamente herido. Parecía que Mann había salido de la tumba para profanar la sagrada amistad, en la que el más joven de ambos aún creía de manera inmutable e ingenua. Erika había incluido deliberadamente la carta en su colección, y no sin rencor. No soportaba a Adorno. Un año después de publicada la selección de cartas, le explicó a un amigo su relación con él. Conocía a Adorno demasiado bien.

Perdóneme si tú interpretas el asunto de otra manera y mejor que yo: pero en mi experiencia, no sólo es patológicamente vanidoso –su vanidad va, lógicamente, unida a un alto grado de manía persecutoria– sino, ante todo, un fanfarrón: de manera totalmente consciente, lanza arena a los ojos de la gente; escribe intencionadamente ese material incomprensible que demasiado a menudo oculta una completa ignorancia tras su experiencia profundamente concentrada y que todo lo abarca. Por ejemplo, incluso en una de sus áreas especializadas –Mahler– le he oído contar verdaderas estupideces. Aunque naturalmente yo nunca habría podido cazarlo y precisarlo sobre la marcha si por casualidad no hubiera estado con nosotros Lotte Walter (la hija de Bruno, que tanto sabe de música) y me hubiera ayudado. Dorni –que de manera concluyente resultó estar equivocado– giró sobre sus talones, echando ligeramente espuma por la boca, y nos dejó¹³.

El deseo que sentía Erika de humillar a Adorno estaba enormemente desarrollado. Pero no sólo reflejaba resentimiento personal. En 1963, un periódico estudiantil de Frankfurt, *Diskus*, desenterró una reseña escrita por Adorno en 1934, en la que elogiaba la forma en que se había puesto música a algunos poemas escritos por Baldur von Schirach, líder de las Juventudes Hitlerianas. El mismo año había atacado al compositor judío Kalman –como Ludwig Marcuse, otro de los que odiaban a Adorno, escribió a Erika–, tachando su opereta de chapuza que «dada la solemnidad de lo que está ocurriendo hoy en Alemania, sólo se puede calificar de cínica»¹⁴.

Antes de que hubiera oído hablar de la reseña sobre Kalman, Erika había escrito a Adorno una carta bastante sarcástica sobre el escándalo de *Diskus*. Seguramente su padre no se habría tomado a mal estas veleida-

¹² Carta a Jonas Lesser, 15 de octubre de 1951, en Erika MANN (ed.), *Thomas Mann. Briefe III, 1948-1955*, Frankfurt [1965] 1979, p. 226.

¹³ Carta a Waldemar Währen, 17 de abril de 1966, en Anna ZANCO PRESTEL, *Erika Mann. Briefe und Antworten II*, Munich, 1985, pp. 166 y ss.

¹⁴ *Die Musik*, vol. 26, núm. 8; citado en la carta escrita por Ludwig Marcuse a Erika Mann el 14 de abril de 1963, en A. Z. Prestel, *Erika Mann. Briefe und Antworten II*, cit. p. 132.

des juveniles; Adorno se había librado elegantemente de este pequeño asunto, sobre el que seguramente crecería la hierba con inusual presteza. Agradeciéndole efusivamente su solidaridad, Adorno tomó cada palabra al pie de la letra. Sus débiles antenas no habían captado en absoluto la antipatía que desde hacía tiempo sentía por él. ¡Pobre tipo! Erika tuvo que escribir otra carta para aclarárselo. Debería haber sabido, explicaba, que ella nunca había encontrado nada remotamente divertido en las cuestiones referentes a Goebbels, Von Schirach y compañía. Adorno no era un niño en aquel momento:

Incluso aunque la emigración le hubiera parecido un destino excesivamente pesado para usted (mientras T. M. se asentaba en el exilio voluntario), ¿estaba usted obligado a permitir que aparecieran impresos unos artículos tan «tácticamente» dirigidos? ¿No era más bien una cuestión de siniestra diligencia? ¿Y T. M.? ¿Cree realmente que sus «veleidades juveniles» no le habrían molestado? ¿Cómo se habría tomado el, realmente, el asunto? ¿Habría llegado a una ruptura abierta? Difícilmente. Pero le habría echado a usted una reprimenda por hacer que la «furia de Wotan» sonara como burla inofensiva y habría permanecido un residuo de repugnancia y desconfianza imposible de erradicar¹⁵.

Erika no fue el único miembro de la familia que albergaba odio hacia Adorno. Su hermano Golo estaba convencido de que había sufrido un ataque personal directo perpetrado por el asesor musical. Estaba seguro de que en 1963 Adorno y Horkheimer habían ayudado a bloquear su nombramiento para una cátedra en la Universidad de Frankfurt, al escribir una carta al ministro de Cultura en Hessen en la que se daba a entender, si bien con reservas, que un homosexual no sería elección adecuada para el cargo. Ni que decir tiene que el padre de Golo nunca hubiera perdonado a Adorno de ser esto cierto. Pero el propio Adorno tenía unas cuantas veleidades que perdonar, al principio. ¿Qué hubo en el núcleo de su relación, durante los primeros días dorados de California? Aunque más tarde se vio empujado a la periferia del mundo de Mann, ¿no llegó Adorno a encontrarse nunca en su centro secreto?

¿Latrocinio descarado?

Se conocieron en 1943, en casa de Horkheimer, vecino de Mann en Pacific Palisades. Mann ya había empezado el borrador de *Doktor Faustus* cuando, en julio de ese año, Adorno le dio la primera parte de su *Filosofía de la música*. Mann lo devoró inmediatamente y anotó en su diario del 26 de julio: «Acabo de leer el libro de Adorno. Momentos de considerar cómo debería presentar a Adrian». El 4 de octubre recibió una invitación para cenar en casa de Adorno, donde leyó en alto partes del manuscrito de *Doktor Faustus*: un pasaje sobre Beethoven, escrito bajo la influencia

¹⁵ *Ibid.*, p. 130. Carta a Adorno, 2 de abril de 1963.

de su anfitrión. Al día siguiente, Adorno recibió una ligera advertencia en la primera carta que le envió Mann: un suave tintineo de campanas de alarma. Lo que Adorno había escrito sobre el encuentro de la Muerte y la Grandeza era crucialmente importante para el tartamudeante profesor de música de Leverkühn, Kretzschmar:

No se sorprenda si él adopta esas cosas en su torrente de palabras. No retrocederé ante ningún *montaje* en este caso; en realidad, nunca lo he hecho. Lo que pertenece a mi libro debe incluirse en él, y también será absorbido por él¹⁶.

A partir de ese momento, la colaboración entre ambos se hizo cada vez más estrecha, hasta que Mann no pudo pasar por alto el hecho de que podría atraer el desagradable término de *plagio*. En diciembre de 1945 entregó el manuscrito de *Doktor Faustus* a Adorno, y les dirigió a él y a la posteridad una famosa carta:

Estimado Dr. Adorno, quiero escribirle acerca del manuscrito que recientemente le he entregado; quizá esté en este momento leyéndolo. Al escribirle no considero estar interrumpiendo mi trabajo.

Me emociona saber que esta extraña y quizá imposible novela (lo que hay de ella) está en sus manos, porque en los estados de fatiga que me asaltan cada vez con mayor frecuencia, me pregunto si no haría mejor dejándolo. Por lo tanto, el que yo siga trabajando en él dependerá en parte de su respuesta.

Es un comienzo muy hábil. El ganador del Premio Nobel pone el asunto en manos de un estudioso desconocido: ¿debería continuar o abandonar su gran novela sobre Fausto? Este gesto de humildad de un anciano cansado es tan halagador que cualquier irritación por la medida de los préstamos queda fuera de lugar. Tras ese elegante inicio, Mann pasa a tratar la fuente de su posible vejación. Reaparece la palabra que ya había subrayado en su primera carta:

Lo que principalmente deseo resaltar es el principio de *montaje*, que peculiar y quizá escandalosamente recorre la totalidad de este libro sin intento alguno de ocultación.

Como ejemplos de sus apropiaciones «descaradamente rateriles», Mann ofrece un menú de Nietzsche, la mecenas de Tchaikovsky, los sonetos de Shakespeare, de todos los cuales tomó préstamos abundantes. Adorno debería quizá consolarse por el hecho de no ser la única víctima. Pero el ladrón se ve obligado a admitir que invocar el *Je prends mon bien où je le trouve* de Molière no basta para excusar tal comportamiento, ya que

¹⁶ T. Adorno y T. Mann, *Briefwechsel, 1943-1955*, cit., p. 9, 5 de octubre de 1943.

El caso es más difícil –por no decir más escandaloso– cuando se trata de apropiarse de materiales que ya son en sí instrumentos intelectuales; es decir, cuando se trata de un verdadero préstamo literario, interpretado con un aire de que lo que se ha hurtado es suficientemente bueno como para introducirlo en el propio patrón de ideas. Usted supone adecuadamente que cuando digo esto, tengo en mente las apropiaciones descaradas –y espero que no completamente estultas– de ciertas partes de sus ensayos sobre la filosofía de la música. Estos préstamos exigen tantas más disculpas cuanto que por ahora el lector no puede identificarlos; no hay forma de atraer su atención hacia ellos sin romper la alusión. (¿Quizá una nota a pie de página: «Véase Adorno»? ¡Imposible!)

Finalmente, las disculpas están sobre la mesa. Pero Mann les da la vuelta completamente, antes de darle las gracias; ¿o es un ruego?

El caso es que mi propia educación musical apenas ha ido más allá de los románticos tardíos, y usted me ha dado ideas sobre la música contemporánea que necesitaba para un libro que, entre otras cosas, trata de la *situación del arte*. Mi ignorancia inicial requería detalles precisos [...] para acentuar la ilusión y servir a los propósitos de la trama; ahora queda a su voluntad el intervenir y corregirlos, allí donde estos detalles (que no he tomado prestados exclusivamente de usted) sean erróneos, equívocos o estén expresados de tal forma que los expertos pudieran considerarlos ridículos.

Obsérvese lo sutil, pero imprudentemente, que el segundo gato empieza a deslizarse fuera de la bolsa. Mann sugiere que ahora miren al futuro. La función de esta carta no es simplemente disculparse por pasadas faltas, sino anunciar otras por venir. *Ahora queda a la voluntad de Adorno el intervenir y corregir* los errores de Mann. ¿Qué quiere decir con «ahora»? Simplemente: no basta que a Adorno le hayan robado; debería seguir a disposición del ladrón. Tras desviarse brevemente al elogio entusiasta que ha recibido de otros músicos por cómo está la obra, Mann llega al punto concreto:

He llevado la novela hasta el punto en el que Leverkühn, a la edad de treinta y cinco años, en una primera oleada de inspiración eufórica y en un lapso de tiempo increíblemente breve, compone su obra principal, el *Apocalipsis cum figuris*, basada en los quince grabados de Dürero, o directamente en el texto del Apocalipsis. Aquí el problema es imaginar y caracterizar convincentemente una obra que en mi opinión es un producto muy alemán, un oratorio con orquesta, coros, solos y narrador. En realidad escribo esta carta para mantener mi mente en el asunto, que por ahora no me atrevo a atacar. Lo que necesito son unos cuantos detalles significativos, sugerentes y específicos (unos cuantos son suficientes) que ofrezcan al lector una imagen creíble, incluso convincente. ¿Le gustaría decidirlos conmigo? ¿Cómo se puede describir la obra –quiero decir, la obra de

Leverkühn— más o menos? ¿Qué tipo de música escribiría usted si estuviera coligado con el diablo? ¿Podría sugerirme dos o tres características musicales para ampliar la ilusión?¹⁷

Esta solicitud era el propósito de su carta, como el propio Mann confiesa. Le estaba pidiendo mucho a su asesor, aunque de una manera enormemente aduladora. ¿Cómo respondió Adorno? Escuchó y obedeció. No sólo le dio a Mann dos o tres detalles sugerentes, sino que realmente escribió todas las piezas del ficticio compositor. Sus bosquejos han sido publicados en el Apéndice de su intercambio de cartas, y lo que demuestran de manera concluyente es más o menos que Adorno inventó las creaciones de Leverkühn, nota a nota, no dejando al autor otro trabajo que el de trasladarlas a ágil prosa. Además, Adorno dio al *Doktor Faustus* una distinción intelectual —a través de su filosofía de la música, inseparable de las propias partituras— que Mann por sí solo nunca habría podido conseguir. Parece que Adorno había conseguido por fin, sólo por esta vez, deslizarse en la cámara más secreta del corazón del novelista. O al menos eso han pensado muchos.

Las máscaras de Mefistófeles

El elemento central de su relación fue *Doktor Faustus*, en cuyo núcleo subyace el famoso capítulo veinticinco, el diálogo del diablo, en el transcurso del cual éste asume tres formas diferentes. De ellas la figura intermedia —central— habla a Leverkühn sobre la desesperada situación del arte. En 1950, tres años después de la publicación de *Doktor Faustus*, el germanista de Leipzig Hans Mayer creyó haber descubierto el modelo utilizado para este diablo intermedio:

Mientras tanto, sin embargo, en el gran diálogo en el que se trata sobre el destino de la música y del arte moderno, la imagen ha cambiado de nuevo. El diablo lleva ahora las gafas de carey del intelectual; el efecto que produce sobre Leverkühn, por cierto, es sustancialmente más receptivo. Su encarnación temporal, meticulosamente descrita por Mann, nos asombra una vez más. No creo que nos equivoquemos al afirmar que esta vez el compañero de Leverkühn ha tomado los rasgos de ese notable teórico musical, «el verdadero asesor secreto», a quien Mann consultó tan extensamente en las partes musicales del libro. Estamos tratando con Theodor W. Adorno¹⁸.

Adorno presionó a Mann para que le comunicara su reacción:

Que, entre otras cosas, el bueno de Hans Mayer haya sugerido en el libro que yo soy el modelo físico de su diablo —con quien tengo poco más en

¹⁷ T. Mann, *Letters of Thomas Mann*, cit., pp. 360-363; 30 de diciembre de 1945.

¹⁸ Hans Mayer, *Thomas Mann: Werk und Entwicklung*, Berlín, 1950, p. 370.

común que las gafas de carey— no le habrá asombrado a usted menos que a mí; yo apenas era consciente de mis diabólicos rasgos¹⁹.

Hasta ahora nadie se ha tomado demasiado en serio la respuesta de Mann. Que el mencionado diablo pensaba y hablaba exactamente como Adorno era completamente indiscutible; después de todo, se trataba de citas literales de éste. ¿Significa eso que fuera también el diablo en carne y hueso? La respuesta de Mann es inequívoca:

Mucho de lo que se afirma en el libro de Mayer es encomiablemente inteligente, pero también se equivoca a menudo; es completamente absurdo que el diablo estuviera descrito como un especialista en música basado en su imagen. ¿Lleva usted siquiera gafas de carey? Aparte de eso, en cualquier caso, no tienen ustedes nada en común²⁰.

El que Mann tachase la acusación de «absurda» no impidió que sus contemporáneos, y la posteridad, la registrasen como un hecho. La idea se extendió: la pista falsa se deslizó hacia la inmensidad, donde se ha abierto camino durante más de medio siglo. Sin excepción, cada crítico de la publicación reciente de su correspondencia menciona el famoso retrato que Mann hizo de Adorno como diablo intermedio. La repetición constante ha convertido la anécdota prácticamente en un estereotipo. ¿Debemos dudar de ella sólo porque Mann la desmintiese? Después de todo, están las gafas de carey, que sin duda llevaba Adorno y en las que Mann ciertamente se había fijado. Está la cuestión de sus negativas. Es bien conocido el hábito que tenía Mann de utilizar evasivas: considérese el caso de Gerhart Hauptmann, el furioso modelo para Peeperkorn, salpicado de vino tinto en *La montaña mágica*. Además, el propio Adorno no eludió la asociación, sino que pareció reconciliarse con ella con cierto orgullo. Firmó una de las cartas escritas a Mann como «su viejo diablo», y en la última carta que le escribió hablaba con un toque de coquetería de su «temperamento satánico».

Equivocadamente, ya que no era ésa la intención. El bulo tiene una desventaja: no es cierto. A primera vista, todo parece claro, ya que la designación externa y hasta cierto punto la descripción del trabajo del visitante demoníaco de Leverkühn encaja perfectamente con Adorno: «miembro de la intelectualidad, que escribe sobre arte y música para la prensa popular, teórico y crítico, que a su vez compone, siempre que el pensar se lo permite». Pero ésta era únicamente la identidad profesional del visitante, no su verdadero retrato fisonómico, en el que, aparte de las famosas gafas de carey, al menos otro detalle salta a la vista. Tras su primera transformación, el diablo

¹⁹ T. Adorno y T. Mann, *Briefwechsel, 1943-1955*, cit., p. 72; 6 de julio de 1950.

²⁰ *Ibid.*, p. 76, 11 de julio de 1950.

se sentó ahí ya sin ser un inútil pendenciero, sino cambiado a mejor, doy mi palabra. Ahora llevaba cuello blanco y corbata de lazo, gafas de carey sobre su aguileña nariz. Tras ellas, los oscuros, bastante enrojecidos, ojos brillaban húmedamente. Su rostro presentaba una mezcla de agudeza y suavidad; nariz afilada, labios marcados, pero barbilla suave con un hoyuelo, un hoyuelo también en la mejilla; pálida y abombada la frente, de la cual el cabello se retira por arriba, pero espeso hacia los lados, sobresaliendo negro y fuerte²¹.

Debería decirse que Adorno nunca había destacado por su pelo espeso y fuerte, ni siquiera en 1943. Diez años más tarde, uno de sus alumnos declararía que el retrato no concordaba con su supuesto original. Como es lógico, por la simple razón de que Mann había escogido para su diablo intermedio a otro modelo: Gustav Mahler. Mann había trabado amistad con Mahler en Munich en 1910, tras el ensayo de vestuario para la *Octava Sinfonía*. Más tarde le dijo a Katia que era la primera vez que había conocido a un gran hombre. Tras el celebrado estreno de la sinfonía, Mann le dio las gracias a Mahler en una carta en la que se dirigía a él como el «espíritu artístico más serio y sagrado de nuestro tiempo». No era mero formulismo; nacía de un sentimiento profundo, evidente también en el telegrama que envió para consolar a Alma, la viuda, cuando Mahler falleció:

También para nosotros la noticia de la muerte de su querido esposo significa la terrible y definitiva conclusión de una larga y diaria incertidumbre entre el temor y la esperanza. Nuestro corazón sangra también por este grande y precioso hombre [...]. Pero más fuerte que todo nuestro dolor debe ser la reflexión de que la muerte de un hombre así ofrece al mundo civilizado un ejemplo de inmortalidad²².

Mann no usaba palabras como *inmortalidad* a la ligera. Y tampoco dudó en concederle una parte de ella a Mahler, eternizando al gran hombre en su propia obra. El protagonista de *Muerte en Venecia*, la novela más famosa de Mann, no es sólo descendiente de un maestro de banda de Bohemia; y Gustav Aschenbach no lleva meramente el nombre de Mahler. Por coincidencia, tenemos información muy exacta sobre las circunstancias de su creación. En 1921, el artista Wolfgang Born envió a Mann un secuencia de cuadros inspirados en su relato veneciano. Observándolos, Mann descubrió un parecido que le pareció «excepcional y casi misterioso». En el prefacio a la colección de Born, escribió:

A comienzos del verano de 1911, la noticia de la muerte de Gustav Mahler me hizo concebir el relato. Me había honrado con su amistad en Múnich,

²¹ Thomas MANN, *Doctor Faustus*, Londres, 1999, pp. 237-238 [ed. cast.: *Doktor Faustus: vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*, Barcelona, Edhasa, 2001].

²² Norman LEBRECHT, *Gustav Mahler im Spiegel seiner Zeit*, Zúrich, 1990, p. 282.

donde su ardientemente intensa personalidad me causó la mayor impresión. Yo pasaba una temporada en la isla de Brioni cuando falleció, y desde allí seguí los boletines sobre sus últimas horas, relatadas de manera bastante grandilocuente por la prensa vienesa; y la mezcla de estas convulsiones con las impresiones e ideas de las que emergió la novela me indujeron no sólo a dar al protagonista, abandonado a la disolución orgiástica, el nombre del gran músico, sino también a prestarle, en sus aspectos externos, la máscara de Mahler, seguro de que los lectores no reconocerían una conexión tan indirecta y bien oculta²³.

Cuarenta años más tarde, los lectores tampoco reconocieron la conexión, aunque la máscara seguía siendo la misma. Entre los papeles de Mann se descubrió el artículo de periódico que comunicaba la muerte de Mahler e incluía una fotografía del compositor. Póngase dicha foto al lado de la descripción que Mann hace del diabólico musicólogo de *Doktor Faustus* y está claro que ninguna imagen se podría poner en palabras con mayor precisión. Mann transcribió cada detalle fisonómico del rostro de Mahler: desde la lisa mancha de la sien hasta los marcados labios de una boca grande y gruesa, desde el cuello blanco con corbata de lazo al hoyuelo de la barbilla y el segundo hoyuelo de la mejilla.

Y por si la fotografía no basta, tenemos otra descripción anterior de Mahler caracterizado en Gustav Aschenbach, y podemos comparar ambos retratos literarios: el admirador de Tadzio y el asesor musical de Leverkühn. En ambas versiones, el sujeto es más bajo que la media; su cabello escasea en la parte superior de la cabeza y se espesa en las sienes; lleva gafas sobre una nariz aguileña; tiene boca grande y barbilla poco acentuada con un pequeño hoyuelo. Ambos son llamativos por su mezcla de agudeza y suavidad. Si las descripciones son esencialmente idénticas, también lo es el sujeto. Se sabe que Mahler es el original de Aschenbach; y él, no Adorno, es el modelo no reconocido para el visitante que ilustra a Leverkühn sobre el estado de la música contemporánea.

Nadie encajaría mejor en el papel. El corazón de Mann estaba con los románticos tardíos; su educación, como él mismo había confesado, iba poco más allá de ellos. Mahler fue el único compositor que hizo la transición desde el Romanticismo tardío a la Nueva Música, precedido por sus admiradores Webern, Schönberg y Berg. Mahler, el grande, el sagrado espíritu artístico, fue el último compositor al que Mann podía seguir; el último al que aún podía comprender.

La «sacralidad» que Mann creía haber reconocido en Mahler se mezclaba con algo más. Este compositor pequeño, brillante, de movimientos nerviosos y mal genio fue calificado por un notable número de contempo-

²³ Thomas MANN, «Vorwort zu einer Bildermappe», en T. MANN, *Gesammelte Werke*, vol. II, Frankfurt, 1974, pp. 583 y ss.

ráneos de «demoníaco», «diabólico», incluso –literalmente– «maligno». Poca imaginación hacía falta para presentarlo como una figura maligna. Mann necesitó proporcionalmente menos, ya que la vida de Mahler experimentó un cambio de destino que a Mann debe de haberle resultado a un tiempo demoníaco y familiar. ¿Realmente todo gran hombre sería inhumano? ¿Se atrofiaría todo bajo su sombra? ¿No procedería el arte de la sangre vital obtenida del sacrificio de otras personas? El ejemplo del compositor constituía una respuesta simbólica. En 1901, Mahler empezó a poner música a varios de los *Kindertodtenlieder* de Rückert; poco después, murió su hija de cinco años. Se dice que Alma le reprochó en ese momento: «¡Por el amor de Dios, estás pintando el diablo en la pared!». Una serie de desconcertantes anotaciones marcan la partitura de la inconclusa *Décima Sinfonía* de Mahler, sobre todo la siguiente inscripción garabateada: «El diablo está bailando conmigo; locura, tiende tus manos sobre mí, oh, tú, maldita! ¡Destruyeme!».

Mann conocía estas anécdotas no sólo por las memorias de Alma, publicadas en 1940, y los recuerdos de Natalie Bauer-Lechner, sino, sobre todo, por su íntimo amigo del exilio, Bruno Walter, alumno de Mahler y uno de sus más fervientes admiradores. El propio Walter no difiere mucho de Serenus Zeitblom, observando con reverencia al demoníaco compositor y estremeciéndose ligeramente. En *Doktor Faustus*, el diablo llama a Leverkühn en 1911, el año de la muerte de Mahler, y le instruye sobre las complejidades del «avance» artístico, que sólo se puede conseguir mediante una inspiración demoníaca. ¿Cómo dará Leverkühn dicho salto? Mann adopta el ejemplo de Mahler. Leverkühn utiliza a su sobrino de cinco años, Nepomuk, para inspirarse, y compone con el niño constantemente a la vista, hasta que el diablo se lo arrebató. Desesperado, Leverkühn, como Mahler, se culpa a sí mismo. La obra póstuma tanto del compositor de ficción como del real es una gigantesca lamentación sobre el tema de la pérdida, en el que por fin Leverkühn experimenta su avance.

La malvada musa de Adorno

Quizá esto sea suficiente para indicar con qué buena razón Mann eligió a Mahler como modelo de diablo intermedio y por qué su santuario interior estuvo siempre cerrado para Adorno. Pero se mantiene una pregunta difícil. ¿Cuánto sabía Adorno de estos antecedentes? La vanidad puede volver a uno sagaz además de ciego. Quizá se sintiera tan halagado por el éxito de sus sugerencias musicales que nunca reconociera al verdadero modelo del retrato del diablo, que nunca viese más allá de las gafas de carey que Mann utilizó para disfrazar a su tentador.

Pero la verdadera paradoja es ésta: Adorno también utilizó a Mahler como su modelo secreto cuando esbozó las composiciones de Leverkühn. Erika, en su airada carta, menciona acertadamente que Mahler era el área particular de especialidad de Adorno. En sus memorias de Berg, Adorno escribió que la marcha de *Wozzeck* parecía estar escrita «por Schönberg tam-

bién y por Mahler, y en aquel momento se me ocurrió que ésta era la verdadera Nueva Música». Berg, Schönberg y Mahler, el material a partir del cual se compuso Leverkühn. El padre y el genio creativo de este triunvirato es Mahler.

La obra de Adorno sobre Mahler –subtitulada *Una fisonomía cultural*– se publicó en 1960, cinco años después de la muerte de Mann. Es una obra cumbre de la musicología, sembrada a cada momento de abundantes observaciones contundentes y electrizantes comparaciones proustianas. Mann no habría podido soltar el lápiz que utilizaba para subrayar pasajes significativos en su lectura. Y habría observado que su protagonista Leverkühn estaba en el fondo del libro. La noción del «avance» sale en casi todas las páginas del primer capítulo, en una repetición insistente. Por supuesto, el avance supone el motivo central de *Doktor Faustus* y la «segunda inmediatez», con la que Gustav Aschenbach lucha, está relacionada con él. Esto también aparece en el estudio de Adorno, palabra por palabra; se dice que la última obra de Mahler lo ejemplifica. En cierto momento, Adorno incluso llama nuestra atención sobre estas conexiones secretas, de una manera un tanto ominosa. «El imaginario Adrian Leverkühn –revela– sacó de Mahler algo más que el simple sol agudo de esos violonchelos al final del primer *Nachtmusik* de la *Séptima Sinfonía*»; el compositor de ficción «seleccionó principios básicos» de Mahler y los convirtió en la lógica rectora de su propia obra.

En otras palabras: el inconfundible Adorno de carne y hueso seleccionó las principales ideas de Mahler para situarlas en el fondo de la música de Leverkühn. Una lista de los paralelos entre ambos mostraría con qué detalle Adorno basó su compositor inventado en el real. El sol agudo del violonchelo, copiado de Mahler, es de manera bastante simple *la* nota de toda la novela: la última composición de Leverkühn termina en ella, el tono final brillando como un rayo en la noche, ofreciendo como único consuelo la «esperanza al otro lado de la desesperanza, la trascendencia de la desesperación». Las obras de Mahler concluyen en la creencia, de acuerdo con Adorno, de que «el júbilo sigue siendo inalcanzable, y no queda otra trascendencia que la añoranza».

Dos retratos casi idénticos de Mahler: pero ¿cuánto sabía Adorno del de Mann, o cuánto sabía Mann del de Adorno? De acuerdo con el diario de Mann, el nombre de Mahler sólo surgió una vez en sus conversaciones, y nunca en su correspondencia. Sigue quedando abierta la posibilidad –una idea bastante curiosa– de que ambos se comportasen como los dos escoceses amantes de los pájaros, confiados en sus engaños mientras se llamaban uno a otro a ambos lados del alto muro del jardín. Excepto que en el caso de Mann y Adorno se trataba de dos hombres de genio y ninguna esposa se tomó la molestia de aclarar la cuestión.