

El eco y el lamento. Música y filosofía en el *Doktor Faustus*

Ludovica Malknecht
Filósofa
Universidad de Roma Tre

Resumen. A partir de algunos pasajes de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, el ensayo se propone profundizar en dos dimensiones “musicales” que determinan la orientación y el éxito de la obra manniana: el eco y el lamento. El resultado es una interacción entre los elementos propiamente musicológicos con aquellos más estrechamente vinculados a la filosofía y la teología. En este sentido, son cruciales las contribuciones de Th. W. Adorno, W. Benjamin, que Mann asume para tratar en su novela el traspaso de la música de la composición rigurosa a la expresión y paralelamente, el paso de la desesperación a la esperanza, de la condenación a la redención.

Palabras clave. Eco, Lamento, dodecafonía, Monteverdi, *espressione*, *Doktor Faustus*, redención, Adorno, Benjamin.

Abstract. Taking some passages from Thomas Mann's *Doktor Faustus*, the essay aims to deepen in two "musical" dimensions that determine the direction and success of the Mann's work: the eco and the wail. The result is an interaction between the musicological elements most closely linked to philosophy and theology. In this sense, the contributions of Th. W. Adorno and W. Benjamin are crucial. Mann assumes them in his novel to address the transfer of rigorous music composition to expression and in parallel, the transition from despair to hope, from damnation to redemption.

Keywords. Eco, wail, Twelve-Tone, Monteverdi, expression, *Doktor Faustus*, redemption, Adorno, Benjamin.

A partir de los acentos barrocos, a través de la obra y la figura de Beethoven, hasta la producción paródica y la serie schönberguiana, el problema de la expresión y de su última posibilidad, a través de la “organización total (*Durchorganisation*)”, se impone en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann y encuentra en la *Lamentatio doctoris Fausti* – la *Weheklag* – el intento extenuante de una solución que se pueda enlazar con la verdad histórica, un remontarse a los orígenes de la música moderna, al primado de la función expresiva, para recorrer nuevamente todos los progresos hasta la definición dodecafónica. La *Weheklag* adquiere, entonces, una función paradigmática frente a la saturación del material musical en el sentido adorniano y a la

amenaza de la *finis musicae*¹. La reconstrucción de la expresión irrumpe en la *Lamentatio* como instrumento e invocación de gracia – palabra emblemática, como se verá, por su estructura misma – a través de la forma-lamento como última “posibilidad paradójica” que le permita a la música reconstruir su propia legitimidad expresiva en el plan formal:

¡Un lamento! ¡Un lamento! Un *De profundis* que mi acérrimo cariño no duda en definir sin ejemplo. ¿No es tal vez, sin embargo, desde el punto de vista creativo, desde el punto de vista de la historia de la música y del de la perfección personal, una oferta victoriosa y triunfante, horrible regalo para indemnización y remuneración? ¿No significa esto esa ‘ascensión’ (*Durchbruch*) de la cual habíamos hablado muchas veces, discutiendo los azares del arte, su tiempo y su hora, cada vez que se había discutido un problema, una posibilidad paradójica – la reconquista (quisiera no decirlo, y lo digo sin embargo por amor de exactitud), la reconstrucción de la expresión, del más alto y profundo llamado al sentimiento, en un plan de espiritualidad y de vigor de forma, que fue necesario alcanzar para que se pudiera realizar este cambio de la frialdad calculadora al lenguaje expresivo del corazón y a la cordialidad confiada?²

El primado expresivo, que alcanza la música propiamente en la época de la aparente irreversibilidad de la saturación de su propio material, es, en realidad, un regreso a los orígenes, de modo que su *Durchbruch* se revele un regreso al lamento, como forma originaria y paradigmática de la expresión y de la expresión musical: la *Lamentatio doctoris Fausti* encuentra su propia forma de expresión en el *Lamento di Arianna* monteverdiano, indicado como paradigma de la expresividad musical: “En efecto, el lamento –y precisamente se trata de un lamento continuo, acentuado incesantemente, acompañado por el gesto más doloroso de *ecce homo* – es la expresión misma, y podemos afirmar, temerariamente, que toda expresión es, precisamente, un lamento; además, la música, en cuanto sabe que es expresión, en los primeros tiempos de su historia moderna, se vuelve en lamento, se convierte en el “*Lasciatemi morire*”, el lamento de Ariana, el llanto de las ninfas de eco sumiso. No es por casualidad que la Cantata de *Faustus* se enlace estilísticamente y de manera tan evidente a Monteverdi y al siglo XVII, cuya música –y también esto no es por casualidad– prefería los efectos del eco hasta convertirse en amanerada”³.

¹ También Mann, como Adorno, establece su propio “canon de prohibición”, reconocible en esa efectiva *Zurücknahme* de la *Novena Sinfonía* de Beethoven que es la *Weheklag*: “– He encontrado que no tiene que ser. – ¿Qué cosa, Adrian, no tiene que ser? – Lo que es bueno y noble, – me respondió – lo que se dice humano, aunque sea bueno y noble. Todo aquello por lo cual los hombres han luchado, por lo que han asaltado fortalezas, lo que los vencedores han anunciado triunfantes, todo eso, no tiene que ser. Es necesario retirarlo. Yo quiero retirarlo. – Perdona, amigo, no te comprendo totalmente. ¿Qué es lo que quieres retirar? – La Novena Sinfonía – respondió”: MANN, Th.: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer, Frankfurt am Main, 2005, p. 631 (traducción mía).

² *Ibid.*, p. 640 (traducción mía).

³ *Ibid.*, pp. 640-641 (traducción mía).

La invocación inicial del *Lamento di Arianna*, el “*Lasciatemi morire*”, manifiesta paradigmáticamente aquella coincidencia de la expresión con el lamento que, en el *Doktor Faustus*, asciende a demostración de la modernidad musical. La célebre monodia monteverdiana se resuelve en la modulación emotiva de las palabras, en las que la mimesis de lo real –el dolor y el luto– se vuelve verdad expresiva. Monteverdi y los músicos de la Camerata Fiorentina copiaban de Platón la idea de una mimesis de lo real y de lo bello, cuya expresión musical fuera consecuente a la expresión verbal, es decir se articulara según la verdad *poietica* del significado, del sonido y del movimiento dinámico, tal como se usaba globalmente⁴. El *Lamento di Arianna*, en el que la palabra se modula musicalmente según dicha clase de mimesis, superaría platónicamente la mimesis de la apariencia para convertirse en mimesis de verdad⁵ y –sólo en tal modo– expresión de los “afectos”.

En la expresión de los afectos, que connota la ‘segunda práctica’ musical a la que se reenlaza la *Lamentatio*, la objetividad de los elementos constitutivos se compenetra con la subjetividad de los contenidos expresivos, a través de la modulación de la palabra en sus elementos fónico-semánticos⁶ y a través de la realización del sonido y del ritmo verbal que están en la palabra, que se exteriorizan según particulares impulsos emotivos⁷.

Se delinea así también la posición histórico-musical de la *Weheklag*. Por un lado está la continuidad con los orígenes modernos y con la producción de ‘segunda práctica’, por el otro, la superación de ésta en virtud del aumento de la potencia expresiva⁸, dado por la efectiva configuración de la obra según los cánones schönberguianos.

La *Lamentatio* faustiana sintetiza en su interior los medios expresivos de toda la historia de la música, desde el madrigalismo monteverdiano⁹ hasta las declinaciones expresionistas de la Segunda Escuela de Viena, donde se establece una nueva relación entre sonido y palabra (casi una profundización expresiva y

⁴ GIANUARIO, A.: *L'estetica di Claudio Monteverdi attraverso quattro sue lettere*, Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, Sezze Romano, 1993, p. 40.

⁵ PLATÓN: *República*, 604 e; *Timeo*, 19 d, e.

⁶ A. Gianuario, *L'estetica di Claudio Monteverdi attraverso quattro sue lettere*, Op. cit., p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 641 (traducción mía): “Un lamento prodigioso como éste es, digo, necesariamente obra expresiva, y por lo tanto obra de liberación, de la misma manera que la música anterior, a la que se reenlaza a través de los siglos, quería ser liberación hacia la expresión –que el proceso dialéctico con el cual, en el plan evolutivo ocupado por esta obra, se cumple el paso de la relación más rigurosa al libre lenguaje del efecto, es decir, el nacimiento de la libertad de los cepos, es infinitamente más complicado, infinitamente más perturbador, infinitamente más maravilloso en su lógica que en la época de los madrigalistas”.

⁹ *Ibid.*, p. 644 (traducción mía): “Hay miles de alusiones al tono y al espíritu del madrigal, y un entero acto, el discurso de los amigos, en la cena de la última noche, está escrito en correcta forma madrigalista.

Pero hasta se recurre, en forma de resumen, a todos los elementos expresivos imaginables de la música en general: naturalmente no como imitación mecánica y como regreso; sino como que se quisiera disponer, pero conscientemente, de todos esos caracteres expresivos que han actuado en la historia de la música y aquí, expurgados y cristalizados en una especie de proceso de destilación alquimista, son tipos fundamentales de la interpretación sentimental”.

una superación del *recitar cantando*), donde ésta última, en su máximo significado, es esencialmente expresión dolorosa¹⁰. El *contenido* expresivo se vuelve “grito originario (*Urschrei*)”, que no es “evocado” por la música, sino que reside en su interior, en el sonido como “‘emoción’, sonido de la vida interior”¹¹. La palabra casi es abandonada en el sentido semántico que una buena parte de la historia de la música le atribuía como prerrogativa y se vuelve sonoridad pura y manifestación de la más profunda subjetividad, como Mann podía encontrar en el análisis adorniano de la *Philosophie der neuen Musik*:

La música ‘expresiva’ occidental asumió, a principios del siglo XVII, la expresión que el compositor asignaba a sus creaciones –y no sólo a las dramáticas, como sucede con la ópera–: por esta razón siente que sus movimientos tan expresados pretenden ser inmediatamente presentes y reales en la obra. La música para el teatro, verdadera *musica ficta*, ofreció, de Monteverdi a Verdi una manera de expresión estilizada y al mismo tiempo mediada, que no era sino la apariencia de las pasiones. Cuando salía de ésta, pretendiendo una substancialidad que iba más allá de la apariencia de los sentimientos expresados, esta pretensión no estaba relacionada con movimientos musicales precisos que deberían reflejar los del alma, sino que estaba únicamente garantizada por la totalidad de la forma, que imperaba más allá de los caracteres musicales y de su conexión. Las cosas son muy distintas en Schönberg. El único momento realmente de subversión en él es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se simulan las pasiones, sino más bien movimientos corpóreos de lo inconsciente, *shocks*, traumas, en su realidad no deformada, los que son registrados en el *medium* musical.¹²

La música, liberada de este modo de la “apariencia de las pasiones”, es capaz no solamente de expresar, sino que también, de alguna manera, de contener el “dolor real”.¹³ Es un “regreso” al lamento que, si por un lado se enlaza a Monteverdi y a los madrigalistas, por otro, cumple hacia atrás un paso ulterior, que atraviesa hacia atrás toda la historia de la música para adentrarse en una dimensión mítica y primordial. De este modo, en la última composición de Leverkühn, la riqueza de significado expresivo del *Urschrei* se ejecuta a través de la forma-lamento, en la que el subjetivismo expresionista procede paradójicamente desde la extrema objetividad de la construcción dodecafónica:

En el material pre-organizado, el creador del *Faustus* puede abandonarse, libremente y sin preocupaciones por la construcción ya predispuesta, a la

¹⁰ ROGNONI, L.: *Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino, 1954, p. 82: “come la dissoluzione del mondo tonale ha portato Schönberg ad un linguaggio atonale carico di risonanze espressive, nel quale ogni nota sembra acquistare un valore a sé ed ogni timbro una trasparenza emotiva, così la voce umana si svincola da ogni legame rappresentativo del mondo esterno per esprimere, in modo diretto, le immediate reazioni interiori dell’artista: l’*Ur-schrei*, il ‘grito originario’, è realizzato nella sua forma di acuta tensione; parola e nota musicale si confondono, si interiorizzano, creano una nuova realtà espressiva (la *Sprachmelodie*) che non è né canto intonato e neppure ‘recitar cantando’”.

¹¹ *Ibid.*, pp. 62-63 (traducción mía).

¹² ADORNO, Th. W.: “Philosophie der neuen Musik”, in *Gesammelte Schriften*, Band 12, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, p. 44 (traducción mía).

¹³ *Ibid.*, p. 42 (traducción mía).

subjetividad, de manera tal que esta es su obra más rigurosa, una obra de cálculo extremo y al mismo tiempo puramente expresiva. El hecho que se remonte a Monteverdi y al estilo de su tiempo es, en efecto, lo que he llamado ‘la reconstrucción de la expresión’, en su fenómeno primordial de la expresión como lamento. Ahora bien, aquí se recurre a todos los medios expresivos de aquella época emancipadora de la que he citado los efectos del eco –en modo especial, conforme a una obra impregnada completamente de variaciones y, en cierta medida fija, en la que cualquier metamorfosis es ya eco de la precedente.¹⁴

Se repropone la sonoridad pura como *voz* del dolor mítico, que surge –según una acepción benjaminiana– de la inocencia culpable de lo criatural. El lamento es, entonces, la expresión por excelencia: el eco que impregna la *Weheklag* es el dilatarse del dolor en la repetición y, al mismo tiempo, un desnudarse del significado semántico para convertirse en dolor *real* y universal. La elaborada configuración musical y estética de la *Weheklag* remite a una también elaborada configuración filosófico-teológica, cuyo resultado se desarrolla a nivel narrativo en los capítulos conclusivos del *Doktor Faustus* y elaborado por Mann con relación a modelos obtenidos y mediados por Adorno¹⁵, entre los cuales emerge la figura de Walter Benjamin, por el uso de categorías de pensamiento que conciernen la mutación dialéctica de la desesperación en la esperanza, ejemplificado, pero también trascendido, por la obra de Adrian Leverkühn.

En el ensayo benjaminiano sobre las *Goethes Wahlverwandtschaften*¹⁶ emergía una connotación dialéctica de la redención, ligada a una simbología de la luz y de la esperanza¹⁷, sucesivamente reelaborada ya sea por Adorno en el *Kierkegaard*¹⁸, ya sea por Mann en *Doktor Faustus*, con la célebre imagen de la “estrella en la noche”.

“Escuchad este final, escuchadlo conmigo: los grupos de instrumentos se retiran uno tras otro, y lo que queda es solamente el sol sobre la línea de un violonchelo, la última palabra, el último sonido desvanecedor que suavemente se apaga en el *pianissimo*. Luego, no hay nada más –silencio y noche. Pero el sonido que aún

¹⁴ MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., pp. 643-644 (traducción mía).

¹⁵ Tanto a nivel teórico-filosófico como en la praxis como préstamos efectivos o “sugerencias bibliográficas”: MANN, Th.: “Die Entstehung des *Doktor Faustus*”, in *Reden und Aufsätze*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, S. Fischer Verlag, Oldenburg, 1960, Band XI, pp. 145-324.

¹⁶ W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Gesammelte Schriften*, Band I.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, pp. 123-201.

¹⁷ *Ibid.*, p. 200 (traducción mía): “Aquella esperanza, la más efímera y paradójica, emerge por último, de la apariencia de la conciliación, como, al apagarse el sol poco a poco, surge en el crepúsculo la estrella de la tarde, que alumbrará la noche”.

¹⁸ ADORNO, Th. W.: “Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen”, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990², Band 2, p. 179 (traducción mía): “Pero no se podría pensar una imagen más fiel de la esperanza que no ésta de los auténticos signos cifrados, leibles sólo en las huellas y turbantes en la historia, que desvanecen ante el ojo inundado de lágrimas, en cuyo llanto, sin embargo, se confirman; en el llanto de la desesperación, en el que aparecen dialécticamente, en cuanto conmoción, en consuelo y la esperanza, corpóreos, en figuras luminosas”. En la obra el pensamiento dialéctico de Adorno nace del enfrentamiento con la dialéctica kierkegaardiana y por lo tanto se configura como problema religioso, determinante para la recepción manniana de Kierkegaard y la consecuente tematización del negativo cristiano.

vibra en el silencio, aquel sonido desvanecido que sólo el alma aún escucha, y era el fin de la tristeza, ya no lo es, cambia de significado, es casi una estrella en la noche”¹⁹.

En Benjamin, la metáfora astral remite a una esperanza que surge como una débil luz nocturna de la caducidad intrínseca de la historia, y su dialéctica se anuncia en aquella simultaneidad del desvanecimiento y de la confirmación en el llanto, donde el dolor "desesperado" se encauza en la inmediatez de su expresión. Los depositarios de esta esperanza no son los amantes ignaros, sino el narrador: “Ya que una vez, en el símbolo de la estrella, le había aparecido a Goethe la esperanza que él debía nutrir por los amantes [...] ellos no la ven, y no se podía decir más claramente que la última esperanza nunca es así para quien la nutre, sino que sólo para aquellos hacia los cuales es nutrida”²⁰.

También la invocación de Zeitblom al final de la novela es animada por lo que Benjamin define “la actitud del narrador”²¹ y esclarece la esperanza que el humanista nutre, contra toda esperanza, por el amigo y la nación: “[Alemania] hoy, abrazada por los demonios, cubriéndose un ojo con la mano y mirando fijamente el terror con el otro, precipita de desesperación en desesperación. ¿Cuándo va a tocar el fondo del abismo? ¿Cuándo surgirá de la extrema desesperación, igual a un milagro superior de cualquier fe, el nuevo crepúsculo de una esperanza? Un hombre solitario une las manos e invoca: ¡Pueda ser Dios clemente (*gnädig*) con vuestras pobres almas, oh amigo, oh patria!”²²

La invocación conclusiva de la gracia (*Gnade*), hecha por el narrador del *Doktor Faustus*, asume la forma de una oración que hace de *pendant* al final de la *Weheklag*²³. El tema benjaminiano asume una connotación teológico-cristiana más acentuada, en nombre de la reunificación al tema de *Echo*, que repropone la centralidad totalmente cristiana del tema de la gracia.

El nombre de Nepomuk ha sido mutuado, con la eliminación de una “C”, en el ensayo sobre el *Trauerspiel*²⁴ de Benjamin, donde la combinación de dicho nombre con un discurso sobre el eco sugiere a Mann el nombre que el niño mismo se atribuye: ‘*Echo*’. La combinación –casual en la obra de Benjamin– se

¹⁹ MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 648 (traducción mía).

²⁰ BENJAMIN, W.: *Goethes Wahlverwandtschaften*, Op. cit., pp. 199-200 (traducción mía).

²¹ *Ibid*, p. 200 (traducción mía): “Sólo él puede cumplir, en el sentimiento de la esperanza, el significado del suceder”.

²² MANN, Th.: *Doktor Faustus*, cit., p. 672 (traducción mía).

²³ Se trata del “doble final” mencionado por Wisskirchen, en el que se refuerza el vínculo que liga la música a la historia: “Von Geschichte war zuletzt die Rede, und dies weist hin auf das doppelte Ende des *Doktor Faustus*. Nicht nur die Geschichte der Kunst wird thematisiert, sondern auch die deutsche historische Sonderentwicklung kommt ja mit der Niederlage im Zweiten Weltkrieg zur Darstellung. Gerade weil Thomas Mann mit jener in der Musik vollzogenen Rettung aus der Verzweiflung mehr meint als den rein ästhetischen Bereich, weil ihm die Kunst als Paradigma für die Rettung der Welt gilt, bezieht er nun die Figur jenes Umaschlags aus tiefster Hoffnungslosigkeit in Hoffnung auch auf die politische Dimension des Romans”: WISSKIRCHEN, H.: *Zeitgeschichte im Roman...*, Op. cit., p. 194).

²⁴ Se menciona el *Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck*: BENJAMIN, W.: “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, in *Gesammelte Schriften*, Band I.1, Op. cit., pp. 203-430, p. 383.

reviste, en el *Doktor Faustus*, de profundo valor simbólico. La muerte del niño introduce en la novela ese cambio dialéctico-musical de la desesperación en la esperanza y de la condenación en la redención que confirma la configuración teológica del *Doktor Faustus* como *obra cristiana*²⁵. La función mítica del eco, su pertenencia intrínseca al lamento –cuya tematización es una confirmación ulterior de la deuda intelectual con respecto a Benjamin– la referencia al *Orfeo* y al madrigalismo monteverdiano, que se resuelve en el equipo dodecafónico de la *Weheklag*, constituyen el horizonte de significado más propiamente filosófico-musical que se abrió a raíz del hecho de Nepomuk Schneidewein.

La breve vida de *Echo*, arrebatado al mundo por el diablo a través de una meningitis, lo presenta como una figura cristológica y angélica que lleva en sí las imágenes de la Natividad y de la Pasión. Frente a él retrocede no solamente el hielo intelectual de Leverkühn, sino que también la “pedagogía ruda y seca”²⁶ de Zeitblom, quien, al recordarlo se siente invadido, aún por el dolor, por una “no totalmentse oncuenta toalemtte al opuestoe serenidad terrenal”²⁷. La muerte prematura del niño confirma su carácter de criatura pero, al mismo tiempo, la trasciende, constituye su superación, sustrayéndola al poder del devenir.

La “epifanía”²⁸ de *Echo* en la vida de Leverkühn está totalmente opuesta a su pecado intelectual. La gracia y la inocencia son sus caracteres fundamentales, donde hay que entender la palabra “gracia” en una doble acepción: por una parte, la estética (*Anmut*), que concierne las actitudes y el aspecto del niño, por la otra, la acepción teológico-cristiana (*Gnade*), más significativa, según la cual ésta es la libre iniciativa de Dios que interviene favorablemente, con absoluta gratuidad, en la vida del hombre, superando la voluntad y la inteligencia de este último, permitiendo la justificación del pecado y la conversión. Dicha concepción ideológica se configura entonces como alternativa perfecta del pecado faustiano, del racionalismo demoníaco que se pretende autosuficiente y se alimenta de soberbia intelectual. La figura de *Echo*, mensajero de gracia, se contrapone a todo lo que, en la novela, es diabólico intelectualismo²⁹.

Son por lo menos dos los motivos fundamentales en el caso de *Echo* que confluirán, determinándola desde lo profundo, en la *Lamentatio doctoris Fausti*: el eco y el lamento. Su íntima correlación empieza a delinearse con claridad ya a partir de la modalidad precisa de la agonía del niño –marcada por

²⁵ KERÉNYI, C.; MANN, Th.: *Felicità difficile, un carteggio*, a c. di C. Kerényi, trad. it. di Ervino Pocar, Il Saggiatore, Milano, 1963, p. 100. A la definición dada por Kerényi del *Doctor Faustus* como *obra cristiana* Thomas Mann responde: “Su observación referida al carácter religioso cristiano, del *Faustus* me impresionó y me dio aquella satisfacción que se nos ofrece gracias a la verdad”: *Ibid.*, p. 103 (Traducción mía)..

²⁶ Th. Mann, *Doktor Faustus*, cit., p. 615 (traducción mía).

²⁷ *Ibid.*, p. 610 (traducción mía).

²⁸ MANN, Th.: *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Op. cit., p. 29.

²⁹ GARCHIA, G.: “Il male come problema estetico. Considerazioni sul “*Doktor Faustus*””, en *Cultura tedesca*, I (1994), pp. 35-49. El *Doktor Faustus* es “[...] la storia di una conversione: si tratta del congedo dalla logica faustiana del progresso e della costruzione spirituale, per entrare in un'altra logica, logica dell'abbandono, del dono, della grazia. Si tratta dell'abbandono della prosaicità del male per la poesia del bene”: *Ibid.*, p. 45.

lamentos que culminan en el llamado “grito hidrocefálico”³⁰– en el que el apelativo “*Echo*” se carga de un significado ulterior³¹.

En el ensayo de Benjamin sobre el drama barroco la función del eco se caracteriza por una sonoridad natural, contrapuesta esencialmente al ámbito del significado: “El intrigante es el señor de los significados: estos interrumpen la corriente inocua de un lenguaje natural onomatopéyico para generar el luto, del que el intrigante es culpable junto a ellos. Ahora, si es precisamente el eco, es decir el ámbito único del juego sonoro, quien es, por así decirlo, agredido por el significado, esto tendrá que valer como una demostración de la sensibilidad lingüística específica de la época”³².

Tal “antítesis entre sonido y significado”³³, que genera el luto, encuentra una correspondencia manniana en el conflicto entre la soberbia intelectual –que hace que Leverkühn/Faustus sea hermano no solamente de Orfeo³⁴, sino también de Narciso –el carácter inocente de criatura de *Echo*, mensajero de gracia. Con su muerte, el niño paga el precio del vínculo diabólico que quiere reemplazar al amor la fría *ratio*: la enfermedad revela un ser agredido por el demonio como el eco benjaminiano es “agredido por el significado”. La agonía de *Echo* alcanza la expresión más aguda y penosa en el lamento que, en su expresión humana, es, para Benjamin, el signo del carácter de criatura: “el lamento es la expresión más indiferente, impotente del idioma, que contiene casi sólo el aliento sensible; y dondequiera que sólo un árbol susurre, resuena junto un lamento”³⁵.

Pura expresión de la naturaleza³⁶ vuelta muda por su tristeza, que la palabra significadora no logra expresar y, por lo tanto, redimir el lamento es, para Benjamin, el término medio que, al dilatarse la expresión misma, se tiende a resolver en la música: “Hay una vida sentimental pura de la palabra en la que ésta se depura, en el sentido de que lo que, en origen, es un sonido de la naturaleza se vuelve *sonido del puro sentimiento*. Para esta palabra el lenguaje es sólo una fase transitoria en el ciclo de su metamorfosis, y en esta palabra

³⁰ MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 627.

³¹ La elaboración ovidiana del mito de Eco ve a la ninfa repetir el lamento de Narciso hasta su muerte. Privada por Juno de la facultad lingüística, la voz de Eco participa solamente de la dimensión de la sonoridad pura: el significado que a veces asume su repetición no hay que atribuirlo a la ninfa ni a quien hacen referencia las palabras.

³² BENJAMIN, W.: *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Op. cit., p. 384 (traducción mía).

³³ *Ibid.*, p. 383 (traducción mía).

³⁴ MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 644 (traducción mía): “Hay leves indicios a voces de lamento orfeico, que hermanan a Fausto y Orfeo como evocadores del reino de las sombras [...]”.

³⁵ BENJAMIN, W.: “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, in *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, pp. 140-157, p. 155 (traducción mía).

³⁶ El término ‘naturaleza’ se refiere a ‘dimensión con carácter de criatura’ y no implica la connotación demoníaca que la naturaleza como materia orgánica asume, sobre todo en el *Doktor Faustus*.

habla el *Trauerspiel*. Describe el camino que va del sonido natural, a través del lamento, hacia la música”³⁷.

La superación del luto, en la interpretación benjaminiana del *Trauerspiel*, se realiza en el despliegue expresivo que orienta el traspaso del lamento a la música:

El *Trauerspiel* no se apoya en la base del lenguaje real, se funda en la conciencia de aquella unidad del lenguaje en el sentimiento puro, que se despliega en la palabra. Durante este despliegue, el sentimiento perdido permite que el lamento del luto se eleve. Pero este lamento tiene que disolverse y resolverse: y lo logra justamente partiendo/empezando de aquella unidad preliminar se transforma en el lenguaje del sentimiento puro, en la música.³⁸

El lamento, en cuanto expresión, permite, por lo tanto, el paso del sentimiento del luto a la música, es decir a la dimensión de la esperanza y de la redención³⁹. Al reconducir todo tipo de expresión al lamento, y a éste el origen de la música moderna, Thomas Mann cumple una síntesis personal del pensamiento benjaminiano, que alumbra de nueva luz las referencias al barroco en la novela y, sobre todo, la inspiración barroca de la última obra de Adrian Leverkühn, atravesada por melancólicos efectos de eco:

El eco, la repercusión del sonido como sonido natural y su revelación en notas sonoras naturales es esencialmente lamento, es el melancólico “¡Pobre de mí!” de la naturaleza a propósito del hombre y la experimentada manifestación de su soledad –como, viceversa, el llanto de las ninfas es a su vez similar al eco. En la última y más sublime creación de Leverkühn, este plan predilecto del barroco, es decir, el eco, es usado muchas veces con efectos inefablemente melancólicos.⁴⁰

Con el uso monteverdiano del eco en la *Weheklag*, Leverkühn, a su vez, repite el sufrimiento y la muerte del nieto, poniendo implícitamente su propia obra como reflexión y deducción del trágico hecho. Si la obra, en su conclusión, anuncia silenciosamente la esperanza, eso se debe precisamente a la aparición breve de *Echo* en la vida del músico, a la capacidad de compasión y consuelo que su correspondiente mítico-musical le promete a Orfeo y que, de los lamentos de su lacerante agonía, reenvía, con su sacrificio, a la salvación del alma⁴¹. Cuando la formulación verbal desvanece para dejar finalmente el paso al lamento, la

³⁷ BENJAMIN, W.: “Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie”, en *Gesammelte Schriften*, Band II.1, zitiert pp. 137-140, p. 138 (traducción mía).

³⁸ *Ibid.*, p. 139 (traducción mía).

³⁹ Cfr. MATASSI, Elio: *Benjamin e la musica*, in AA. VV., *Metodologia delle scienze sociali. Musica e Filosofia*, a c. de Ferdinando Abbri ed Elio Matassi, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2000, pp. 131-155: “La colpa originaria, metafisica, dinanzi alla quale non vi è responsabilità alcuna, potrà essere riscattata, redenta solo dalla musica che copre contestualmente l’area dell’antitesi (la redenzione) ma anche quella della sintesi (la speranza)”: *Ibid.*, p. 148).

⁴⁰ MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 641 (traducción mía).

⁴¹ El hecho que el sacrificio de *Echo* no sea voluntario no excluye su valor expiatorio. Es necesario considerar, por un lado, el pecado original que concierne a la vida natural, por el otro, la obra providencial de Dios que consigue ventajas espirituales también de la obra del diablo.

expresión comunica al sentimiento y se alumbra de posibilidades de redención: “y, no quiero decirlo, pero sería mancillar la falta de concesiones en esta obra y su dolor incurable, si quisiéramos afirmar que, hasta su última nota, ella ofrezca otro consuelo, menos el que está en la expresión misma a través del sonido: por lo tanto en el hecho de que a lo creado se le dio una voz propia para expresar su propio dolor”⁴².

Así como el “consuelo” de la expresión sonora procede de la “falta de concesiones” y del “dolor incurable” de la obra, la gracia inviste la criatura precisamente en su trágica ambigüedad, en su dolorosa co-pertenencia al mundo terrenal y a su trascendencia, que la expone al dolor y a la muerte corporal. Dicha dimensión de la criatura perdida y salvada reúne tanto la muerte de *Echo* inocente como la de *Adrian-Faustus*, que muere “de malo y buen cristiano: bueno gracias al arrepentimiento y porque espera siempre, en el fondo de su corazón, que su alma encuentre gracia; malo en cuanto sabe que su vida tiene que acabar horrendamente y que el diablo quiere y tiene que tener su cuerpo”⁴³.

Leverkühn construye esta oración (*Oratio Fausti ad studiosos*) según el esquema dodecafónico:

Las palabras: ‘ya que muero como malo y buen cristiano’ constituyen el tema general de las variaciones. Contándolas, las sílabas son doce, y a ellas han sido asignados los doce sonidos de la escala cromática, junto a todos los intervalos imaginables. El tema existe y actúa musicalmente, mucho antes que el texto haya sido presentado por un grupo coral que reemplaza el solo (en el *Faustus* no hay ningún solo), ascendiendo hasta la mitad, luego descendiendo según el espíritu y la cadencia del Lamento monteverdiano.⁴⁴

La *ratio* demoníaca, que en el *Doktor Faustus* contiene el carácter serial dodecafónico –el baluarte gélido contra la sensualidad y el sentimiento en música– se vuelve ahora vehículo de la expresión por excelencia: se “convierte” en lamento. La ambigüedad de la serie ya no es la *Zweideutigkeit* de lo demoníaco, el terreno liminar entre orgánico e inorgánico, entre la malignidad y la ingenuidad de la parodia, entre el *Spiel* y la fórmula mágica, pero el drama de la criatura, buena y mala, que en el momento en que el artificioso vínculo de la *Durchorganisation*, de la *streng Satz* se convierte en la inmediatez de la expresión, casi en la “confesión” del dolor que lo ha producido, cede al lamento. Es la expresión que revela la criatura en cuanto tal, es decir creada por aquel Dios que sufre con ella, en ella. La imagen de Dios que sufre junto a las criaturas inviste el final de la Cantata faustiana: “Me refiero al tiempo final de la Cantata, en el que el coro se pierde: es una composición orquestal que parece el lamento de Dios por la pérdida de su mundo, casi un doloroso ‘No fui yo quien lo quiso’

⁴² MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 647 (traducción mía).

⁴³ *Ibid*, p. 643 (traducción mía).

⁴⁴ *Ibidem* (traducción mía).

del Creador. Aquí, hacia el final, me parece que se han alcanzado los acentos extremos de la tristeza y que la última pena se haya hecho expresión...”.⁴⁵

El dolor expresado es ahora el del Creador que en el lamento se vuelve similar a las criaturas. En ese acercamiento, en ese hacerse cargo, por parte de Dios, de un dolor esencialmente criatural, se libra, cristianamente, la posibilidad de conversión. La Pasión “negativa” del *Faustus* trasciende de la sonoridad expresiva de la música, en la que el dolor de Dios y el de las criaturas se unen en el lamento. El lamento de Dios “repite” el de las criaturas, entonces se convierte en “lugar” de la esperanza, donde el creado no es abandonado, pero cuya voz es una con la de Dios. El “lugar” de la esperanza es así porque es “lugar” de compasión, del “padecer-juntos” del creado y del Creador. El dolor se puede compartir porque se puede expresar. En tal perspectiva, también el concepto de eco parece redimido por su ser simple repetición, para liberarse en el lenguaje musical. En el *Orfeo* de Monteverdi la compasión de Eco coincide –a través de la simple amplificación-repetición del lamento– con una exhortación a la superación del luto, es decir un anuncio de esperanza:

Orfeo: [...] Ed io con voi lacrimerò mai sempre/ E mai sempre dorrommi, ahì, doglia, ahì pianto!/ *Eco*: ...hai pianto!/ *Orfeo*: Cortese eco amorosa,/ Che sconsolata sei/ E consolar mi vuoi ne' dolor miei,/ Benché queste mie luci/ Sien già per lagrimar fatte due fonti,/ In così grave mia fera sventura/ Non ho pianto però tanto che basti./ *Eco*: ...basti!/ *Orfeo*: Se gli occhi d'Argo avessi/ E spandessero tutti un mar di pianto,/ Non fora il duol conforme a tanti guai./ *Eco*: ...ahì!/ *Orfeo*: S'hai del mio mal pietade, io ti ringrazio/ Di tua benignitade./ Ma mentr'io mi querelo,/ Deh, perché mi rispondi/ Sol con gli ultimi accenti?/ Rendimi tutti integri i miei lamenti.⁴⁶

Análogamente, en el contexto de la novela manniana, se repropone el mensaje de gracia del pequeño Echo Schneidewein, de la inocencia sobre-racional, del amor que trasciende los méritos del amado, como la gracia trasciende su voluntad. El amor de *Adrian* por *Echo* causa su muerte por mano del diablo pero, al mismo tiempo, es la base de la “conversión” por mano de la gracia, esa conversión que comienza de la *Weheklag* en cuanto obra de expresión y de esperanza.

La parte final de la *Lamentatio* presenta una relevante analogía estructural con la conclusión de la *Lyrische Suite* para cuarteto de arcos (1925-26)⁴⁷, la obra de Alban Berg en la que el método dodecafónico encuentra su aplicación más conciente como expresión de un dramatismo de rasgo exquisitamente lírico-subjetivo. La “citación” manniana comienza verosímelmente desde la lectura del

⁴⁵ *Ibid*, p. 647 (traducción mía).

⁴⁶ STRIGIO, Alessandro: “L'Orfeo, atto V”, in *Claudio Monteverdi, L'Orfeo*, Naxos, 1997, pp. 46-47.

⁴⁷ Analogía relevada a diversos niveles por BRODE, H.: *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns “Doktor Faustus”*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 17 (1973), pp. 455-472; SCHWARZ, E.: “Leverkühn und Alban Berg”, in *Modern Language Notes*, 102 (1987), pp. 663-667; D. Strauss, R. Strauss, *Sprache eines unbekanntes Sterns: Adorno und die Musik im “Doktor Faustus”*, Saarbrücken, Pfau, 1993; CECCHI, A.: “Adorno e la musica del *Doktor Faustus*”, en *Civiltà musicale*, año XVIII, enero-agosto 2003, pp. 95-126.

ensayo de Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, donde se indica como en la *Lyrische Suite*: “Con el cuadragésimo compás, cualquier perfil rítmico se disuelve en los octavos. Uno tras otro los instrumentos callan. La viola se queda sola, y se le concede que se apague, pero no que se muera. Tiene que tocar siempre; somos sólo nosotros quienes ya no la entendemos”⁴⁸.

La correspondencia estructural de este pasaje con el final de Leverkühn no encuentra confirmación en una perfecta correspondencia de significado. La última nota de violonchelo de la *Weheklag* no es la negación de una solución, la condena a quedarse irresuelta y no conciliada por la eternidad, postergando en un tiempo sin fin el luto enunciado y vivido en el *Largo desolato*; ésta, por lo contrario, se disuelve en un silencio impregnado de esperanza. Se trata de un *silencio hablador* indicado como lugar de la “conversión extrema”: “Pero hay que recordar, y recordar de todo corazón, otra, última, realmente extrema conversión de la mente que, al final de esta obra de lamento infinito, toca suave, superior a la razón, nuestro sentimiento con ese silencio hablador que se le da sólo a la música”⁴⁹.

Según el simbolismo de las letras, al que había recurrido ya Berg para el final de la *Lyrische Suite*⁵⁰, la *hoheg* que concluye la *Cantata* significaría *gratia*, o *Gnade*. La *strenge Satz* y los vínculos arduos del modelo dodecafónico, impuestos a la obra faustiana por la necesidad expresiva misma que se le impuso a las composiciones de Monteverdi, hasta Schönberg y a Berg, generan, liberándolo, el lamento de la música, ofreciendo la esperanza como auto-trascendencia de la música misma en el hecho religioso: “¿Y si de la paradoja artística, que del edificio total nace la música como lamento, correspondiera la paradoja religiosa que desde la damnación más profunda, ya sea también como pequeña interrogante, germina la esperanza? Sería la esperanza, más allá de la desesperación, la trascendencia de la desesperación –no la traición en su contra, sino el milagro que va más allá de la fe”⁵¹.

⁴⁸ ADORNO, Th. W.: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, in *Gesammelte Schriften*, cit. Band 13, pp. 321-494, p. 462 (traducción mía).

⁴⁹ MANN, Th.: *Doktor Faustus*, cit., p. 647 (traducción mía).

⁵⁰ Cfr. PETAZZI, Paolo: in ADORNO, Th. W.: *Alban Berg, Il maestro del minimo passaggio*, tr. it. a c. de Paolo Petazzi, Feltrinelli, Milano, 1983, nota pp. 143-144.

⁵¹ MANN, Th. Mann: *Doktor Faustus*, Op. cit., pp. 647-648 (traducción mía).