

## FIGURAS FÁUSTICAS DE TRANSGRESIÓN

*"Algunas personas leen "la guerra y la paz" y sólo encuentran una aburrida historia de amor y guerras. Otras leerán una envoltura de caramelo y verán allí el secreto del universo".*

(Lex Luthor en el film "Superman").

Fin de siglo, fin de milenio, fin de la historia, fin del arte, muerte - recomienzo "Sobrevivientes de la cultura".

Todas éstas son expresiones que en su dispersión radical, hasta llegar a su disipación en el contexto de la cultura contemporánea, reflejan y señalan un "no sabemos qué" frente a nuestras coordenadas técnicas, científicas, estéticas y sociales que, en su conjunto, han colapsado generando así dispositivos cada vez más complejos. Algunas de las señales que permiten rastrear los nuevos "ordenamientos" son, principalmente, la saturación y el exceso de información que rebasan la precariedad de la máquina crítica institucional para capturar e interpretar el acontecimiento (Lyotard), aquella dislocación que se resiste a ser abrazada bajo el manto de una racionalidad unívoca y monológica. Las velocidades de aquellas dispersiones, como sabemos, son cada vez más imperceptibles y la enajenación en alteridades continuas y radicales (las múltiples naturalezas) nos hace perder los rastros de ese devenir, dentro del cual las tradiciones artísticas se han constituido por medio de fuertes dislocaciones. En el contexto histórico de

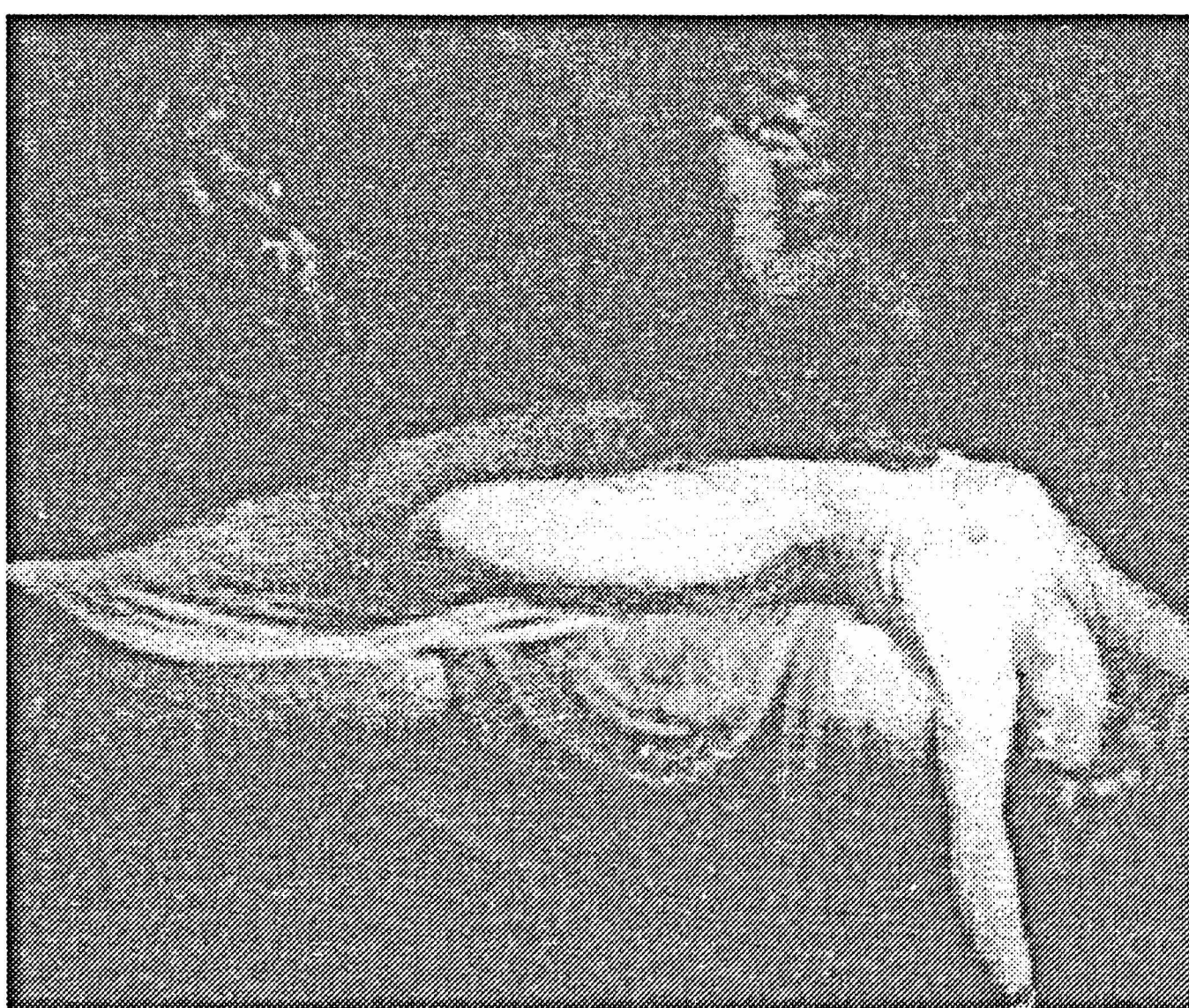
dichas tradiciones encontramos, sin embargo, las simientes (siempre transformadas) de una estetización radical, autoreferencial y narcisista que le pide al arte - donde quiera que éste se encuentre- la permanente asunción de mitos y nuevas alegorías, o la reactualización de viejos universos simbólicos convertidos hoy en nuevos motivos estéticos.

### ¿UN FAUSTO NEOBARROCO? LÍMITES DE UNA POSIBLE RELACION

El trabajo del semiólogo italiano Omar Calabrese en su texto *La era Neobarroca* (1987) consiste precisamente en la indagación por las figuras que constituyen en su aparecer las múltiples cartografías rizomáticas del gran hipertexto cultural. Algunas de esas manifestaciones aparecen articuladas y esbozadas aquí (como pretexto y estrategia) a partir de la obra narrativa de Thomas Mann "Doctor Faustus" (1947). La pertinencia está sugerida por las nociones que Calabrese examina a partir de lo neobarroco, y de las fluctuaciones y posibilidades de asociación polisémica,

en una poscrítica que permite relacionar intertextualmente diversos elementos, que la obra en cuestión activa mediante mecanismos asumidos por esta novela alemana y que, por su puesto, son un síntoma del arte y la crítica de arte contemporánea<sup>1</sup>.

Thomas Mann inició la redacción del Doctor Faustus una mañana de Mayo en 1943 e involucra en un primer nivel textual a dos personajes centrales : Adrian Leverkühn, Fausto contemporáneo, sombrío, solitario y - a pesar de sus inquietantes risas y carcajadas - mortalmente serio, músico interesado por la teología. Todas estas características le otorgan a su personalidad y obra un matiz de oscuridad inescrutable. De otro lado tenemos a Serenus Zeitblom, quien oficia como el biógrafo ficticio (Técnica paródica del autor), del cual fue amigo a lo largo de su compleja existencia espiritual, hombre culto nacido en Kaisersaschern, ciudad que figura en el centro mismo de la Reforma, pero quien delata un humanismo ecléctico y en su sentido originario, católico. La ambigüedad narrativa que se debe subrayar en esta obra supone, sin embargo, el abismo espiritual entre el clásico humanista y la naturaleza trágica de su empresa narrativa, y se constituye así, en un rasgo fundamentalmente irónico de la novela; ironía que atraviesa el conjunto de las obras de Mann, heredero de esta noción en su sentido romántico; dicho elemento se convierte así en un mecanismo que excluye la patente de propiedad y exclusividad del narrador sobre los posibles sentidos del texto: "participación y distanciamiento", fingimiento, máscara y disimulo (eironeia) son matices de este



procedimiento y actitud metodológica de Mann que junto con la parodia (como una de las formas de la decadencia), se convierten en una burla a la cultura hegemónica y en autocrítica frente al posible viso de intelectualismo exangüe que pudiese recorrer su obra.

Como sabemos, "Doctor Faustus" explicita sin eliminar la ambigüedad, y en un plano argumental primario, la conflictiva asociación entre el destino del arte de occidente y el devenir del pueblo alemán en el período de vigencia del nacional socialismo. El carácter

de ese contrapunto, cuyos intersticios y estructura conceptual describen acontecimientos que tienden al límite y al exceso, está inscrito en un esquema narrativo formalmente tradicional, en apariencia, pero al interior del cual podemos realizar hallazgos que irónica y/o casualmente se corresponden con elementos de la fluctuación neobarroca en sus diversas fases o como puntos de confrontación desde los cuales se generaron nuevas narrativas,

nuevos textos como la clásica dialéctica hombre/demonio, propio de la metaforología cristiana que ha devenido en la constitución de bestiarios con énfasis valorativos cada vez más referidos a los planos morfológicos o tímicos; esto es, anímicos, reveladores de un pathos particular y de otra parte concernientes a diversas temperaturas emocionales de los personajes, en este caso, literarios.

En el Faustus sobrevienen planteamientos sobre el fin del arte, implícitos en formulaciones no ya estructurales o formales de la obra, sino más bien en exposiciones nacidas en el espíritu de la estética musical y la filosofía

<sup>1</sup> Para la poscrítica contemporánea su tarea puede convertirse en nueva forma literaria y en una propuesta estética que nos habla sobre su objeto de estudio (otro texto) a través de sus intersticios, merced al cuestionamiento y disolución, según su actitud metodológica, de las polaridades planteadas por el estructuralismo lingüístico de origen saussuriano.



del arte evidentes en el hecho de que Theodor Adorno (quien también vivía en el exilio norteamericano) asesoró musicalmente y revisó los manuscritos de Mann antes de la publicación de la novela en 1947<sup>2</sup>. El espíritu de estas reflexiones está vinculado con el papel de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo, con su re-creación, contextualización o estigmatización respecto al entramado artístico contemporáneo y a la panestesia radical de nuestra cultura, hasta los límites de su banalización. Sin embargo, la presencia tras bambalinas de la estética de Adorno y su metáfora de la negatividad no opera acrítica y rígidamente a través de la complejidad ético-estética novelada por Mann.

Diremos, entonces, que el Faustus no sólo actúa como esponja de teorizaciones estético-culturales sino también como contexto de relaciones textuales, simbólicas y de figuras cuya índole paródica y polifónica es señalada por el mismo autor alemán en su ensayo *Novela de una novela: Génesis del Doctor Faustus* (Ed. Sur. Buenos Aires, 1975)<sup>3</sup>.

Las figuras de transgresión en el Faustus no hacen parte, empero, de suspensiones valorativas constantes y permanentes, procedimiento que implica, según Calabrese, un forzamiento del sistema (la obra y su inscripción cultural) que pueda poner en duda su aceptabilidad. Es decir, que la obra sugiere la inestabilidad de categoría de valor en nuevas homologaciones y estabilizaciones. A pesar de la maniquea interpretación inserta en la dualidad cristiana Bien-belleza-armonía/oscuro-disonante-malvado que pudiese aplicarse a la novela, vemos sin embargo, inestabilidades valorativas cuyo mérito es el de desprenderse de una formalidad aparentemente reducida. Así, pues, vemos cómo Adrian Leverkühn, (personaje central de la paródica biografía) cuyos

rasgos siguen muy de cerca la vida de Nietzsche (y Hugo Wolf, Tchaicowsky, Scriabin, Schönberg...), es el generador de matrices valorativas que pueden convertirse en valores y categorías intercambiables a la manera sugerida por Calabrese, constituyendo una densidad poco asimilable a una personalidad en reposo.

Categoría	Juicio sobre	Valor positivo	Valor negativo
Morfológica	Forma	Conforme	Deforme
Ética	Moral	Buen	Malo
Estética	Gusto	Bello	Feo
Tímica	Pasión	Eufórico	Disfórico

Las categorizaciones éticas se van construyendo, entonces, sobre las arenas movedizas de las nuevas fluctuaciones valorativas; tan inciertas y aleatorias se han convertido, que extrapoladas ya del contexto del Faustus, anuncian la metamorfosis y metástasis del mal, su transparencia, en la medida en que se ha hecho innombrable como fruto de una administración político-social que ha jugado a la simulación de la asepsia moral, lo que podríamos considerar como un paradigma análogo a la hipocresía reinante bajo la sociedad victoriana, el ocultamiento y amaneramiento de una opinión pública sólo penetrada y cuestionada en sus fundamentos culturales por la crítica de un Dickens matizada de ternura, o en su fase más excéntrica por el dandismo vital, hedonista y sarcástico de Wilde, solamente oscurecido y debilitado, hasta los límites de lo trágico, cuando sobre él se cierne el hábil juicio moral por corrupción y cuyo pathos se evidencia en su balada de la cárcel del Reading y *De profundis*<sup>4</sup>.

Durante la segunda guerra mundial había que hacer poco esfuerzo para identificar el mal bajo la figura de

2 Dice Thomas Mann en una carta a Adorno, citada en «novela de una novela»: «¿Querrá usted pensar, conjuntamente conmigo, de qué manera habría que realizar aproximadamente la obra, me refiero a la obra de Leverkühn? ¿Cómo lo haría usted si tuviera un pacto con el diablo? y, ¿Podría sugerirme algún elemento particular para facilitar la ilusión? Pienso en algo religioso satánico, pío o demoníaco, al propio tiempo estrechamente ligado y delictuosamente operante, que ora se burle del arte, ora se remonte a algo elemental y primitivo . . .» (Thomas Mann, *La Novela de una Novela*. Editorial Sur, Buenos Aires, pág. 139).

3 En esta reconstrucción de su novela de vejez, Mann revela lúcida y sinceramente cómo parasitariamente, en un juego solidario de citas y préstamos, la polisemia yace aún en obras inscritas formalmente en marcos reducidos de la tradición literaria.

Hitler (¿qué habrá de él en Leverkühn?), quien tuvo el mérito de simplificar los esfuerzos de lucha en sentido moral, de realizar, según Mann, dicha síntesis a través de la guerra. Hoy, no obstante, las transgresiones sugeridas y criticadas por el Faustus hacen tránsito hacia lugares no definidos y sin estrategias concertadas. Jugamos, como sabemos todos al agenciamiento de los espejos que reflejan las grandezas y miserias de lo que somos, y nos hacemos en este contexto una insidiosa y persistente pregunta: ¿quiénes controlan la esperanza y el miedo con nuestro empobrecimiento simbólico a cuestas? Compartimos la afirmación de Pere Salabert en el sentido de que bajo este régimen infestado de signos, no podemos ya descodificar la cultura, la vida, sólo la podemos interpretar, quizás ni comprender.

#### LA NOCION DE EXCESO FAUSTICO

La narrativa decimonónica y las primeras novelas de vanguardia a comienzos del siglo (desde el “Ulises” hasta las siete novelas que componen “En busca del tiempo perdido”), sugieren cierta monumentalidad, cierto “exceso de representación” que en éstas últimas, empero, está dado a partir de los condicionamientos internos de la obra y de ninguna manera corresponden a preconcepciones cuasi-científicamente programadas (a la manera de Zolá). “Doctor Faustus”, en este contexto, y a pesar de corresponder a una obra de mediados del siglo, adquiere cierto gigantismo paradójico e irónico debido a la empresa narrativa del biógrafo ficticio, Serenus Zeitblom, y su “incompetencia” vital para narrar a lo largo de 600

páginas la vida transgresora de su amigo músico”, y quien además nunca ha deseado experimentar en sí mismo “el deseo de trabar relaciones temerarias con los poderes subterráneos ni de desafiarlos presuntuosamente”, con lo que Zeitblom mismo se cuestiona sobre su idoneidad para la tarea que emprende: una explosiva mezcla de amor, admiración y terror se convierten en su respuesta.

Ese “demasiado” estructural y cuantitativo, no es obviamente aquí un exceso meramente decorativo, neoestético y transvanguardista -que Calabrese señala en ciertos ismos producidos desde la década de los 50-; tampoco la monu-mentalidad de la que hablamos se traduce banalmente en un número de páginas. Lo que destacamos es la densidad, un exceso de representación por desmesura cualitativa en las citas, referencias, contenidos filosóficos, historiográficos, musicales: “En efecto, representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, y requiere una primera modalidad de aparición espacial: La desmesura, la excedencia ...”<sup>5</sup>. En lo que a la novela como género respecta, la densidad



<sup>4</sup> A pesar de la importancia del mal como motivo estético, en el pensamiento hegeliano por ejemplo, parecería no tener mayor valor cognitivo; sin embargo es imposible evitar las connotaciones éticas y morales (aparte de las propiamente cristianas) del concepto de acción en el arte para Hegel, así pues lo maléfico entraría solo como telón de fondo circunstancial. Hay que matizar dichos elementos, y no pueden estar en bruto dentro de la construcción del ideal. Esta suerte de recomposición de la idea de mal sólo tendría justificación desde una actual mirada si la consideramos como lo falso, con lo cual dejaría de ser mal. «El mal en sí está despojado de verdadero interés, porque de lo falso sólo se obtiene lo falso». Hegel, pues, pareciera otorgarle un sustrato lógico a lo maléfico; además expresa que: «los grandes artistas, los grandes poetas de la antigüedad, jamás nos dieron el espectáculo de la pura maldad y la perversidad» («De lo Bello y sus Formas»). ¿Qué lejos está Hegel (el filósofo de la historia) en intuir la poesía y el arte que sobrevino con su siglo, Rimbaud, Baudelaire, el pensamiento trágico de Nietzsche (quien tanto ironizó con Hegel). Wagner, Picasso, el expresionismo y todo el arte autodestructivo del siglo veinte. Por otra parte, no es una obviedad aclarar aquí que el concepto del mal lo estamos abordando como un estrato cultural y una fuerza dinamizadora o transgresora en el ámbito estético. Ya sabríamos frente a esto, sin embargo, el juicio hegeliano.

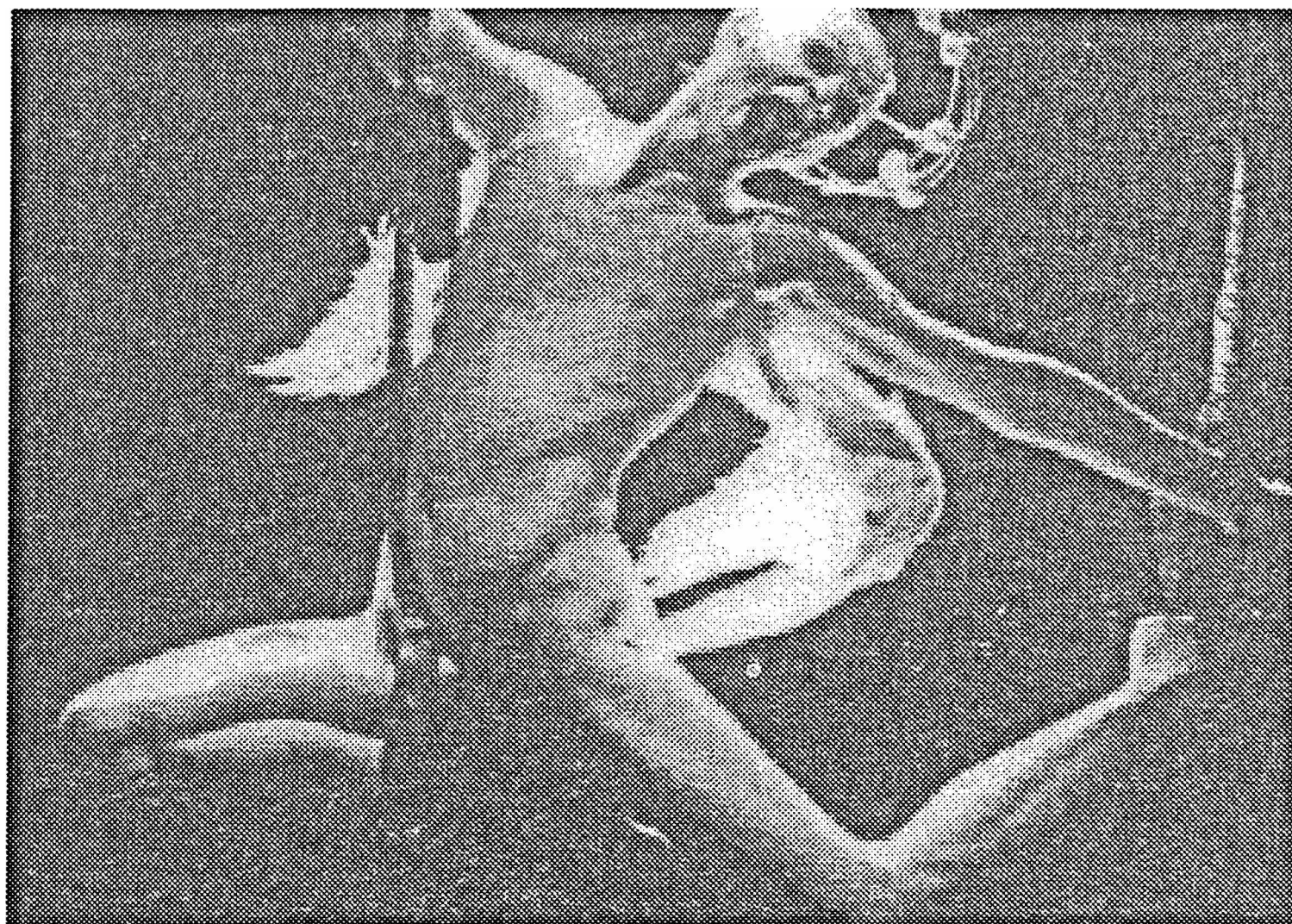
Si seguimos en esta línea expositiva, encontraríamos que el pathos, la pasión al servicio de la idea está presente en la tragedia griega. En Orestes, en Edipo, en Antígona. El fondo de la acción está tejido por estas fuerzas del inconsciente humano (¿no contiene la venganza retributiva de la justicia de Orestes algo de demoníaco?).

<sup>5</sup> CALABRESE, Op.cit., p.79



posibilita que el autor rebase sus propósitos iniciales, reproduzca y comente, matice o expanda su concepto de realidad (su mirada sobre ella), alargue un pequeño instante psicológico o compendie en breves y lúcidas formas grandes extensiones de acontecimientos, configurando así una minuciosidad narrativa que hace de este género aún hoy, un campo de pruebas del homo ludens literario, muy a pesar de los intentos de homicidio que ha sufrido por parte de algunos críticos a lo largo del siglo<sup>3</sup>.

En fin, los diversos y múltiples niveles textuales generan una complejidad que deviene en ilimitadas versiones de referencia axiológica, versiones matizadas y articuladas a partir del exceso temático que constituyen en últimas, un virtuosismo, el cual en el Faustus es resultado de la excedencia misma junto a las tramas temáticas y a una prosa quebrada pero efectiva. Así mismo, el virtuosismo del músico y, sobre todo, la extrema ironía que encubre la sabiduría del demonio en su aleccionador diálogo, corresponden de otra parte a la superación y rebasamiento, en este caso, de lo representado mismo: Ideas de transgresión musical en simultánea conexión con una idea de cultura que proviene y deviene en la organización de la barbarie, esto es, el desplazamiento de las fronteras y jerarquías hacia expansiones cada vez más urgentes, siendo aquí el holocausto germano de la guerra del 39, sólo un pretexto para quien aborda el texto hoy, pero no para su autor, de quien evidentemente su Faustus era un testimonio



contundente y una apuesta trágica por nuevas nociones de nacionalidad y de civilización.

#### LO MONSTRUOSO COMO ALTERIDAD

*...."el hecho de que el miedo del que tratamos aquí sea puramente espiritual - tan intenso en proporción como sin objeto en la tierra- y que predomine en el período de nuestra inocente infancia plantea problemas cuya solución puede aportarnos una idea de nuestra condición previa a la venida del mundo o, cuando menos, un atisbo del tenebroso reino de la preexistencia."*

Charles Lamb, Witches and other Night-Fears

Adrian Leverkühn y, sobre todo, el demonio que pacta con él (esta vez, sin intermediarios mefistofélicos), sufren inestabilidades metamórficas y alteran las dimensiones éticas, estéticas y anímicas de manera variable. El "aparecer" del demonio en el diálogo definitivo se transfigura constantemente en sentido sarcástico y demoníaco: "Mi apariencia de hoy es debida a la casualidad o, mejor dicho, las circunstancias la determinan, sin que yo lo advierta siquiera. La adaptación, el mimetismo, ya conoces todo eso ¿no es cierto? La mascarada y el juego mixtificador de la madre naturaleza que se ríe siempre para su sayo"<sup>4</sup>.

Otras transfiguraciones que explicitan la ausencia de mediaciones simbólicas frente <sup>4</sup>al pacto transgresor, adquieren diversos sentidos en el contexto de las disquisiciones estéticas de Kierkegaard sobre la índole demoniaca de la música, en la que el filósofo cristiano juega con la dialéctica sensualidad, pecado, espiritualización.

---

<sup>4</sup> MANN, Thomas. *Doctor Faustus*. Plaza y Janés, Barcelona, pg. 279

A riesgo de desconectarnos de las circunstancias teóricas de este texto, no obstante podemos encontrar que lo contenido en estas referencias tiene estrecha relación con las flexibilizaciones que señala Calabrese con respecto al cuadro axiológico ya indicado. A pesar de su debilidad la categoría morfológica no es anulada completamente, sólo que las descripciones narrativas están aquí muy alejadas de las formas informes de los monstruos finiseculares (ya sea los asépticos de la informática o los corroídos seres, subyacentes en los nuevos órdenes ecológicos), y están en la novela bajo los parámetros de una estética más cercana, en este punto, al romanticismo alemán lo que evidencia la influencia Goethiana de la obra. El develamiento de lo que ha debido permanecer oculto (lo siniestro), según Schelling, está insinuado cuando Leverkühn proyecta su imaginario, a través de la alteridad transgresora: “Entonces, o quizás un momento antes, mientras él profería aquellas palabras y se proclamaba guardián de la vida religiosa discurriendo con docta volubilidad acerca de la existencia teológica del diablo, fue cuando advertí que el individuo sentado ante mí en el sofá, se había transformado nuevamente. No era ya el intelectual músico con lentes, bajo cuya figura me había hablado un momento antes; no ya sentado y erguido en su rincón ... bajo mi vestimenta polar no pude menos de reírme ante su metamorfosis que lo integraba a un pasado familiar”<sup>4</sup>.

Lo “monstruoso” aquí encubre, además, posibles significaciones ulteriores (en el plano axiológico) bajo su mudabilidad que proviene, como ya hemos señalado, de una ambigüedad narrativa muy a pesar de la regulación que Mann establece a través de la técnica biográfica de la novela y la introducción de Serenus Zeitblom, prototipo de lúcida sobriedad y equilibrio clásico (a pesar de su mano temblorosa), ya que las fuerzas que han sido conjuradas estallan en múltiples

direcciones pero de otro lado aguzando escisiones fundamentales; en este sentido puede decirse del Fausto de Mann, lo que Marshall Berman señala en el de Goethe: “Como portador de una cultura dinámica en el seno de una sociedad estancada, está desgarrado entre la vida interior y exterior”<sup>5</sup>. Cabe afirmar, no obstante, que el estancamiento de la sociedad estaría dado por la misma complejidad de naturalezas yuxtapuestas que conforman nuestros tejidos culturales y que la comparación desde comienzos del Siglo XIX, hasta mediados de este siglo que culmina sólo es válida en un sentido muy parcial, que sin embargo no ha eliminado por completo los rezagos de ruptura propios de un mundo desacralizado, o en busca de nuevas resacralizaciones y configuraciones simbólicas, - como lúcidamente lo propone la mitodología de Gilbert Durand, y que es propia de un análisis auténticamente literario<sup>6</sup>.

En otro sentido, el devenir de los nuevos procesos de subjetivación se amplía ahora más allá del campo mitotemático que el arte reasumió, y lo sigue haciendo, a pesar de la disolución que se realiza en los umbrales de la percepción actual.

Ahora quisiera plantear brevemente la relación vital de las nociones de lo bello y lo monstruoso, relaciones que son evidentes desde los proteicos seres del Titanismo homérico y que se han transformado en nuevas versiones en muchos de los telefilms contemporáneos del lado del Comic, principalmente. Pues bien, dichos vínculos nacidos en el centro mismo de todo primitivismo, o mejor, de cualquier “origen” civilizatorio también tienen que ver con la organización del caos (¿No se dice desde la física contemporánea, que el caos corresponde a un nuevo y complejo rango del orden?). Estas concepciones tienen su contraparte en la actividad artística contemporánea y su

5 BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI editores, 1988, pg. 34

6 Frente a la técnica narrativa del escritor alemán, Durand comenta que en él existe «la fuerte convicción de que el privilegio de escribir permite alcanzar una especie de Urzeit, de tiempo primordial -el illud tempus tan querido por los mitólogos- que hace posible todos los juegos de la escritura y de la relectura. En Mann, como en Proust, el acto de escribir transmuta el tiempo lineal en secuencias redundantes y por consiguiente paradigmáticas: el tiempo no tiene más sentido que conferir al simple devenir ciego las puntuaciones de sentido garantizadas por esta incesante conmemoración que propone a la lectura el acto de escribir. . .» DURAND, Gilbert. *La Creación Literaria: Los fundamentos de la Creación*. En *El Retorno de Hermes*, Anthropos, Barcelona, pág. 23.



radicalización, como sabemos, se dio en el quehacer de las vanguardias de principios de siglo. El capítulo XXII del Faustus de Mann traslada literalmente la técnica dodecafónica y serial planteada por Schönberg en su “Tratado de armonía”, pero en un contexto de significaciones más oscuras y polivalentes (Cfr “Novela de una novela: Génesis del Doctor Faustus”). Pero ¿qué hay de “humano” en esas intervenciones monstruosas, conflictivas y desestabilizadoras? (podría ser, entre otros aspectos que por medio de ellas “trata el arte de suavizar, por sus imitaciones, lo realmente horrible que hay en la naturaleza. Aún en esas figuras, confusas mezclas de rasgos naturales, hay un principio ordenador racional mientras que la historia de la naturaleza no ha dejado sobrevivir a tales formaciones híbridas. Son horribles porque muestran lo débil que es el esfuerzo humano por reunirlos en unidad, pero no llegan a ser caóticos. Hay orden en ellos, en medio de una amenaza de desorden. Los ritmos repetitivos de la música primitiva son el producto de un orden que tiene algo de amenazador. La antítesis de lo arcaico está implícita en ello mismo, es la fuerza de lo únicamente bello y el salto cualitativo del arte hacia esa antítesis es un paso apenas perceptible ...”<sup>7</sup> Lo que tendríamos que agregar aquí es breve: esas “formaciones híbridas” que la historia de la naturaleza orgánica no dejó sobrevivir ya no corresponden hoy a las monstruosidades e hibridaciones que, desde los elementos de la destrucción en muchos de los planos ecológicos, se han constituido y lo siguen haciendo superando así el hiperrealismo artístico más radical, haciendo de la eclosión de alteridades un campo de superación nihilista de la diferencia, no por ausencia sino más bien por superproducción de signos y la desviación, por tanto, de un sentido simbólico originario.

De otra parte, y en este sentido, acudimos hoy a nuevas experiencias estéticas, incluso institucionalizadas como neo y transvanguardias, que asumen hermenéuticamente la actualización radical de leyendas como la del Fausto. Puestas en escena, performances, incluso representaciones virtuales tipo F@ust, versión 3.0 (1998) del grupo catalán la Fura dels Baus<sup>8</sup>. Estas presencias estéticas permiten pensar que los prototipos modernos de lo monstruoso, como los decimonónicos Dracula, Frankenstein, El Doctor Jeckill and Mr. Hyde, (ilustración) etc<sup>9</sup>, que parecen contener más rasgos y categorías condescendientes con una posible revitalización neobarroca - aunque tuviéramos que prescindir de sus connotaciones patriarcales y moralizadoras en algunas de ellas -; no son los únicos para responder al actual afán por reactivar antiguas fuentes que surtan la espectacularidad de una cultura fragmentada que, en aparente contradicción, también ha liberado (borrado) en algunos casos la noción de escenario. La alteridad radical, como el mal, también parece haber contaminado todas las esferas, se ha disuelto en ellas, lo cual ya no permite reconocerlas con claridad, con aquella tranquilidad que supone la relación epistémica moderna sujeto (espectador) - objeto (espectáculo).

#### LEVERKÜHN: LA FUGA DEL CENTRO

Todo orden produce un autoaislamiento y define, intimándolo, todo exceso. El enemigo se hace enemigo cultural, "bárbaro" gran invención de las civilizaciones clásicas. Calabrese.

<sup>7</sup> ADORNO. “Teoría Estética”. Barcelona: Orbis, 1983. P. 74.

<sup>8</sup> En la cual, como fruto de los frenéticos cambios de la virtualidad electrónica se propone una representación teatral como un programa de software; es una obra abierta en la que el sistema operativo teatral puede recomponerse en versión 4.0 más adelante: Aquí la reactualización neobarroca, si se quiere, reposa en el hecho cierto de su pathos fáustico, que ahora no desea conocer más, sino más bien lo contrario, al estar saturado de información a causa del Internet. Este es pues, el lado virtual de la tragedia.

<sup>9</sup> Es fácil percibir en el Drácula de Stoker la carga moral que encierra la simbología encarnada por crucifijos, rosarios y todo el ornamento ritual del catolicismo, preferible al tratamiento luterano, ya que a finales del siglo XIX lo católico podría representar aquello no sólo ortodoxo, sino también podría tener un especial encanto ritual.

¿Será diabólica la condena de Fausto, no a manos de Lucifer, sino de Marlowe, Goethe, Valery o Mann? La saga de este personaje nacido literariamente en el Siglo XVI proveniente de la leyenda germana y capitalizado por Johan Spiess, ha trasegado como tema literario y musical (múltiples versiones hizo de él el Romanticismo), también como Leitmotiv de simbolizaciones diversas. Hablar del carácter paródico de la arquitectura Manniana se ha vuelto ya lugar común; en este caso, empero, son ya paródicos tanto el primer texto anónimo como el de Christopher Marlowe en Inglaterra. Sus vínculos con lo literario, lo metafísico, lo religioso y lo estético -como en el caso de Mann- convierte estas construcciones narrativas en universos autónomos con singularidades, especificidades y acentos diferentes.

En este punto podemos referirnos a las variaciones del estilo que implica una gran “combinación policéntrica de reglas y formas”. La repetición como “variación de un idéntico”, que hace parte de un mecanismo estructural de generación de textos, constituye uno de los fundamentos de la estética neobarroca. El punto de partida es un prototipo. Como hemos señalado, nuestro Faustus se configura en parodia, al reutilizar y re-crear el legendario mito germano. El mismo Thomas Mann nos instruye, asimismo, acerca de los grandes matices e intersticios que abren puntos de fuga de índole neobarroca: La utilización de lenguas extranjeras (uso que ha devenido abuso en gran parte de la literatura contemporánea), especialmente el francés, ha servido como máscara y escudo lingüístico frente a la intensidad de fuerzas conjuradas por la narración y el mundo que pretende albergar. “En ciertos puntos neurálgicos de su obra, allí donde lo inexpresable o lo inconfesable entra en juego, Mann procede, no a la manera del poeta moderno, por ruptura

explosiva del lazo sintáctico, sino por el paso de la lengua corriente a otra lengua secreta que, en ocasiones, es también lengua erudita”<sup>10</sup>. Así, por ejemplo, tenemos el uso del alemán medieval en el diálogo entre Leverkühn y el demonio. Ya en “La montaña mágica” Hans Castorp se fuga a través de la carnalidad de un lenguaje orgánico en una inusitada declaración de amor que refleja una suerte de espiritualización de la materia cuando expresa: “Déjame sentir la exhalación de tus poros y palpar tu vello, imagen humana de agua y albúmina, destinada a la anatomía de la tumba, y déjame morir con mis labios pegados a los tuyos”<sup>11</sup>.



A contraluz de lo anteriormente esbozado, vemos cómo la estética neobarroca, según Calabrese, hace constante uso de in-variantes estructurales, in-variantes figurativas y variables reguladas para escapar de algún modo a la consigna de que ya todo ha sido contado, dicho y escrito. El análisis de las series televisivas norteamericanas sugiere ya la posibilidad de una “variación organizada” de los elementos en juego, el policeritrismo y la “irregularidad regulada” hasta los frenéticos ritmos que se instalan ya desde los años 80

<sup>10</sup> YOURCENAR, Marguerite. “A beneficio de inventario”. Madrid: Alfaguara. p.268-69.

<sup>11</sup> LA MONTAÑA MÁGICA. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.



con fuerza sensorial cada vez más intensa (la saturación icónica del video musical en MTV es sólo una muestra). Al respecto, sin embargo, vemos que los ejemplos presentados por el semiólogo italiano se quedan hoy cortos si comparamos el espíritu inicialmente punk de grupos de Rock como “The police”, con la excedencia neobarroca que atraviesa todas las esferas axiológicas propia de fenómenos emblemáticos de la comunicación de masas, como el caso de Marilyn Manson (ilustración), donde hay tal grado de estetización, que se anulan contradicciones valorativas del tipo feo-desagradable/bello-armónico, esto es, se suspenden muy a pesar de las exigencias y demandas de las poderosas asociaciones de padres de la aún puritana sociedad norteamericana<sup>12</sup>, residuos que conviven con la vertiginosidad de las propuestas tardomodernas y que corresponden despojadas de su carácter espectacular a una suerte de presentación de lo impresentable y aún de lo irrepresentable. De esta forma hallamos otra forma en la cual “la saturación destruye la idea de armonía y secuencialidad y nos lleva, como ha observado Bachelard, no solamente a reconocer, sino a desear el carácter corpuscular y granular, tanto en las secuencias de los acontecimientos como en las de los productos de ficción”<sup>13</sup>, es decir, una saturación que puede asumir una sublimidad sin romanticismo mediante las infinitas dislocaciones radicales de la contemporaneidad, reflejando un mutismo en las obras, en su acontecer y gestualización propia de las vanguardias -y su apropiación del nihilismo- la estética es nueva porque aquel es viejo, dice Lyotard, y lo nuevo en los actuales entramados de la cultura nace entonces de la ruptura inicial, de los fundamentos de nuestra civilización: la duda radical que recompone las históricas certezas y los productos de la imaginación colectiva; ella misma deviene sublimidad, constante amenaza de vacío, un vacío que

rebasa el estrato artístico y penetra todos los órdenes de la sensibilidad. Como efecto estético tenemos, pues, el terror, cuya saturada presencia en la vida contemporánea limita ya con los linderos de la museización de los antiguos ideales de la civilización. La estética del terror está cada vez más cerca de su anestésica, de su gradual disolución.

El excéntrico “es un señor (o de cualquier modo un sujeto) que actúa en los límites de un sistema ordenado, pero sin amenazar su regularidad”<sup>14</sup>. La excentricidad Baudelariana se exhibe justamente a la manera del espectáculo finisecular, como la necesidad de crear el propio centro, simultáneamente con el deseo de sostener la aceptación social, es decir, un gesto que no eclosiona el sistema, no lo lleva al límite y, por ende, no lo excede ni rebasa. La pérdida del centro y el policentrismo son características del límite. La impronta que tienen los comportamientos excéntricos frente a los ordenamientos culturales establecidos es, así vista, sólo un memorial de agravios frente al poder centralizador de un sistema, y una implícita solicitud de inclusión en un territorio que no amenace la regularidad establecida; es así que “el límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, una brecha”<sup>15</sup>.

La transgresión musical novelada por Mann<sup>16</sup>, el rompimiento de la organización musical del Clasicismo, de su armonía y concepción de la obra total del Romanticismo (Wagner, el hombre - obra, según Mann), su inscripción como dijimos en una atmósfera densa que opera como metáfora de lo negativo, está tomando del dodecafonismo su idea fundamental, en la que cada sonido, cada nota

<sup>12</sup> Que precisamente le dan razón de ser al show transgresor y la mueca publicitaria de experiencias estéticas análogas.

<sup>13</sup> CALABRESE, *La era neobarroca*, p.63.

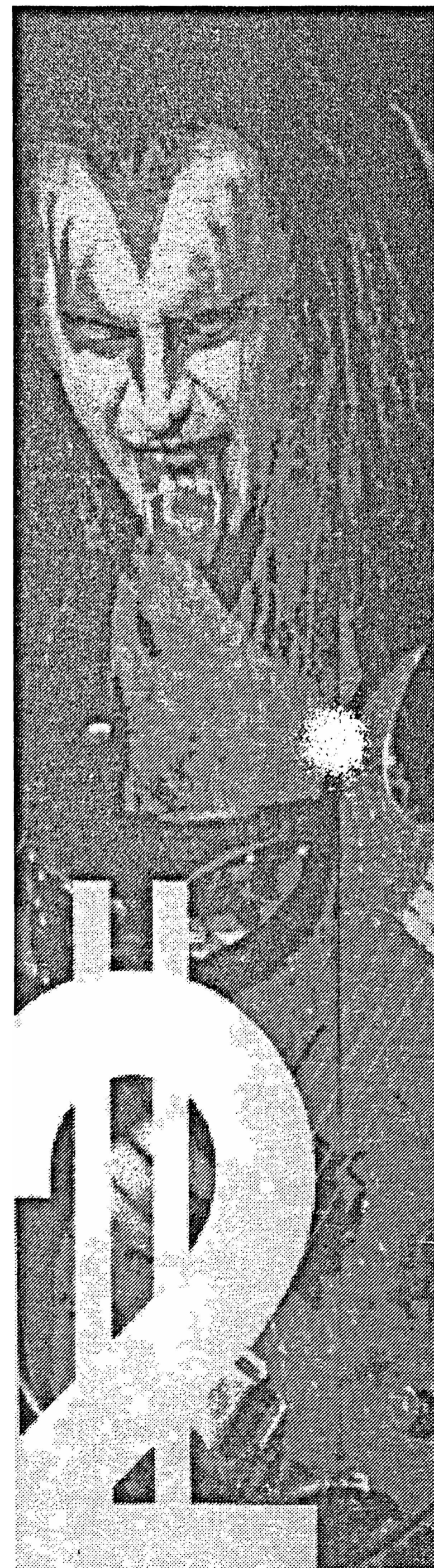
<sup>14</sup> *Ibid*, p.72

<sup>16</sup> En el contexto de las discusiones en que Leverkühn va construyendo su idea de ruptura musical, es pertinente mostrar aquí un planteamiento de Günter Schlegel con respecto a la posibilidad musical de ofrecer un terreno privilegiado de exploración de la fractalización procesual de subjetividades objetivas: «la transgresión del antiguo corte actuando sobre el tritono, denominado intervalo diabólico, que viene artificialmente a repartir la octava en dos partes iguales, después, en el prolongamiento de la igualización del temperamento, el desenlace dodecafonista y atonalista.

particular está como determinada por la generalidad de la obra, se disuelven diferencias entre esencial y accidental, y vemos cómo “en todos sus momentos, semejante música está próxima al centro y, por eso, pierden su sentido las convenciones formales que antes habían reglamentado proximidad y alejamiento del centro”<sup>17</sup>. El préstamo - sin permiso - de la Harmonialehere de Schönberg en su aspecto técnico sobre la música se transforma ahora en condena. Leverkühn - Schönberg plantea también ese mundo descentrado, si bien rígido, calculado y arbitrario<sup>18</sup>. Ese préstamo de la idea dodecafónica y serial le valió a Mann la consabida inclusión de una nota aclaratoria en las ediciones posteriores del Fausto, reconociéndole al celoso músico Vienés la propiedad sobre la idea del dodecafonismo<sup>19</sup>.

Los anteriores elementos son sólo unos pocos en relación con la infinidad de resquicios y posibilidades asociativas insinuadas o explicitadas por el Faustus y las categorías (otras pocas) que he tomado irresponsablemente de la obra de Omar Calabrese. Ahora, quisiera volver sobre los sinuosos desarrollos musicales ambiciosamente propuestos en esta novela de vejez, y que culminan en una aparente condena de los riesgos artísticos, no están planteados (siempre gracias al mecanismo de la ironía como recurso que excluye la propiedad sobre el sentido, y de la ambigüedad mediante la instalación de la duda) a la manera hegeliana de un viacrucis de la idea y su disolución en formas más elevadas del espíritu; es decir el Faustus, como hipertexto cultural (y a pesar del autor mismo) no excluye y aún, lo presiente, ulteriores desarrollos y aperturas en la conformación de diversos dispositivos éticos y estéticos.

Si todavía es lícito hablar -sin pecar de ingenuo lirismo- de la dignidad actual del arte, o mejor, de la obra digna de asumirse como tal, se puede aun asumir el riesgo de sublimidad que yace en el sustrato mismo de la sensibilidad colectiva e individual, muy a pesar del posible neoba-rroquismo, banalización y condescendiente aceptación de los productos de ficción que vomitan los mass media. Como sabemos, la tensión que desde Burke y Kant permanece latente como desmesura y aniquilamiento frente a las categorías de lo bello y lo sublime, puede aun definirse como transgresión de sí misma, un tipo de transgresión que es siempre revisión y búsqueda. Así pues, el fáustico reclamo de trascender fronteras parecería definirse como un rasgo esencial de lo humano, -si lo hubiese- y acaso también como perpetua necesidad de ficción.



17 ADORNO, citado por Maurice Blanchot. “El diálogo inconcluso”. Caracas: Monte Avila, p.539.

18 «Cada nota del conjunto de la composición, melódica y armónicamente debería poder demostrar su filiación con aquella serie - tipo preestablecido. Ninguno de aquellos tonos tendría el derecho de reaparecer antes que los demás hubiesen efectuado igualmente su aparición. Ninguno tendría derecho a presentarse, si no cumplía su función de motivo de la construcción general. Ya no habría ninguna nota libre. He aquí lo que yo llamaría una escritura rigurosa». MANN, Thomas, Doctor Faustus. Plaza y Janes, Barcelona, pág. 234.

19 Al respecto aclara Mann: «... La idea de la técnica dodecafónica, asume en la esfera de mi libro, en ese mundo de pactos con el diablo y de magia negra, un color y un carácter que por su naturaleza, -¿no es verdad?- aquella no posee, lo cual hace que en realidad, la idea sea propiedad mia, esto es, del libro» MANN, Thomas, La Novela de una Novela, Sur Buenos Aires. Pág 38.



## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. Teoría Estética. Ed, Orbis, Barcelona, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. La Transparencia del Mal. Anagrama, Madrid, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. El Diálogo Inconcluso. Monte Avila, Caracas.
- BERMAN, Marshall. Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire. Siglo XXI Ed, 1988.
- CAILLOIS, Roger, Acercamiento a lo Imaginario. Fondo de Cultura Económica México D.F., 1989.
- CALABRESE, Omar, La Era Neobarroca. Cátedra, Madrid, 1987.
- FORMAGGIO, Dino. "La Muerte del Arte" y la Estética. Grijalbo. México, 1992.
- GADAMER, Hans – Georg. La Actualidad de lo Bello. Paidós, Barcelona, 1996.
- GARAGALZA, Luis. La Interpretación de los símbolos. Anthropos, Barcelona, 1990.
- GUATTARI, Felix. El Constructivismo Guattariano. Centro Ed. Universidad del Valle. Cali, 1993.
- HAL FOSTER et al. Postmodernidad. Kairós, Barcelona, 1985.
- HELLER, Erich. Thomas Mann, The Ironic German. Cambridge University press, 1958.
- KIERKEGAARD, Sören. Los Estadios Eróticos Inmediatos o lo Erótico Musical. Aguillar, Buenos Aires, 1977.
- LYOTARD, Jean - Francois. La Postmodernidad Explicada a los Niños. Gedisa, 1987.
- LYOTARD, Jean – Francois. Moraldades Postmodernas. Tecnos, 1996.
- MANN, Thomas. Doctor Faustus. La Plaza y Janés, Barcelona, 1990.
- MANN, Thomas. La Novela de una Novela. Sur, Buenos Aires.
- MANN, Thomas. La Montaña Mágica. Plaza y Janés, Barcelona, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. El Nacimiento de la Tragedia. Alianza Ed, Madrid, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich. Humano Demasiado Humano. Ed, Bedout.
- PARDO, José Luis. La banalidad. Anagrama, Barcelona, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo. El Final de las Vanguardias. Anthropos, Barcelona, 1989.
- VERJAT, Alain (Ed.). El Retorno de Hermes. Anthropos, Barcelona, 1989.
- YOURCENAR, Marguerite. A Beneficio de Inventario. Alfaguara, Madrid, 1987.
- ESTUDIOS DE FILOSOFÍA, Universidad de Antioquia, No. 13.
- HUMBOLDT. Inter Naciones, Números 116, 118 y 125.

