

Quaderns de Filologia. Estudis literaris. Vol. XII (2007) 87-102

“WER DIE GRENZE ÜBERSCHREITET, STEHT
DRAUßEN”: EL ARTISTA EN LA LITERATURA
ALEMANA EN LA FRONTERA ENTRE EL ARTE Y LA
REALIDAD

Ingrid García-Wistädt
Universitat de València

Todo tipo de marginalidad, entendiendo por marginalidad la forma de vida que se desarrolla fuera de las convenciones del entorno burgués, significa siempre transgredir una frontera. Hans Mayer en su obra *Außenseiter*, un estudio sobre la figura del marginado en la literatura, distingue entre marginados existenciales y marginados intencionales. Los primeros lo son por nacimiento, sexo, origen o por determinadas características corporales o espirituales, mientras que los segundos, los marginados intencionales, eligen su estatus por propia voluntad, lo que no implica que no sufran diversas opresiones o que su campo de acción no se vea reducido por factores económicos, sociales y políticos. En este segundo grupo Mayer encuadra al artista (1975: 13-18). Y de entre las diferentes figuras de artista que encontramos en la literatura, el músico es el ejemplo extremo de disociación.

El músico menospreciado por la sociedad o incluso excluido, no es una figura literaria que surge con la Modernidad. En la literatura anterior, desde la Edad Media hasta las últimas décadas del siglo XVIII, ya encontramos con frecuencia al músico en la literatura como figura marginal, a menudo una figura que resultaba graciosa y cuya actividad no era muy diferente a la de payasos o saltimbanquis. Especialmente en la Edad Media la música era un entretenimiento y el músico, un entretenedor. La música era una *habilidad*, una actividad que apenas influía en el carácter de quien la practicaba. Desde el punto de vista de la moralidad, el pueblo estaba por encima del músico, el clero perseguía sus actividades, la justicia no los equiparaba al resto del pueblo; fueron incluso declarados nacidos ilegítimos y sin derechos, ilegitimidad que no llegó a su fin hasta la Revolución Francesa (Hartung, 1982: 28s.). En la época de la Reforma la figura del músico ejecutante adquiere una nueva dignidad y empieza el lento proceso, que no culminará hasta finales del siglo XVIII, de modificar de hecho y de derecho la condición social del músico, integrando la música en la cultura humanista. Pero aunque durante la Reforma la

música comienza una carrera ascendente en la vida real, el músico no llega a la literatura como figura plenamente desarrollada hasta la época del Barroco. Sin embargo, a pesar del florecimiento de la música, el músico todavía no alcanza el estatus del poeta: sigue siendo el animador, como mucho el artesano. En la literatura de la época se deja entrever que es poco más que un proscrito. En el siglo XVII se rindió un culto al artista en la literatura alemana que difícilmente se encuentra en otra época, pero en la conciencia artística el poeta ocupa el primer lugar, porque además de un artista de la forma o de la palabra, es una figura pensante que cumple una función política y social: es el transmisor de lo que ocurre en su entorno y todas las demás artes están supeditadas a su arte. La presencia del músico en la literatura, al igual que la figura que representa, sigue siendo marginal, y no será hasta los prolegómenos de la Modernidad que esta figura entre con fuerza en la literatura y ocupe un lugar propio, trasladando las inquietudes del artista, que ahora se mueve en una fina línea fronteriza que lo aleja de la realidad y lo enfrenta consigo mismo, a la obra de arte.

Son básicamente dos los factores que condicionan esta nueva situación. Por una lado, una variación de perspectiva en el propio sistema de las artes, y por otro lado, los cambios políticos y sociales que conlleva la revolución burguesa de finales del siglo XVIII y que repercuten de forma profunda en la existencia del artista. Y tampoco debemos olvidar el proceso asociado de secularización: el declive de la religiosidad tradicional creó un vacío que llenó la nueva religión de la inspiración individual y despertó un culto al genio con atisbos de un sustituto religioso.

A finales del siglo XVIII la producción y la recepción musical empiezan a ocupar un lugar destacado en la representación literaria. Esta innovación es consecuencia de un cambio profundo en el sistema filosófico y estético, y en consecuencia, en las relaciones reales a nivel social de las diferentes formas artísticas. La mimesis sufre un cambio paradigmático y se produce un giro hacia el subjetivismo estético. El carácter subalterno de la música comienza a resquebrajarse y ésta se sitúa en el centro de la circulación de las ideas: los músicos salen de su aislamiento y toman conciencia de que la música debe relacionarse con los otros grandes campos de la cultura. Se difumina así la tradicional separación entre música y cultura, y los músicos empiezan a interesarse por las demás artes, especialmente por las letras, al tiempo que aumenta el interés y la fascinación de los literatos por la música. Si la pirámide tradicional de las artes tenía en su cúpula a la poesía y a la literatura, ahora surgen los intentos de elevar la música, tradicionalmente relegada por su escaso o nulo poder semántico, al vértice de la misma situándola al lado de la poesía o incluso sustituyéndola, en una perspectiva recíproca completamente nueva: las artes comienzan a relacionarse dialécticamente unas con otras (Fubini, 1999: 15s.). La música

demuestra ser el lenguaje esencial e indispensable para acceder al ámbito del alma humana, porque sólo un arte sin forma determinada e independiente del mundo exterior podía encontrar el camino hacia el mundo de los sentimientos y las sensaciones. La música se convirtió así en la mejor forma de expresión de este mundo interior, y cuanto más se acercaba el ser humano al mundo interior, más se liberaba y alejaba del mundo exterior.

A partir de ese momento, la producción y la recepción musical empiezan a ocupar un lugar destacado en la creación literaria, por tanto, los músicos y la música en los textos son a la vez motivo dentro del texto y objeto de demostración para algo distinto fuera del mismo. Y si hasta entonces el poeta era considerado el prototipo del artista, con la exaltación de la música su representante se convierte en el artista genial por excelencia. El artista que refleja la obra de arte es la propia obra de arte. Y aunque no es la primera vez que el artista, el músico en este caso concreto, aparece en la literatura, ahora adquiere una importancia inusitada: el arte se convierte en epítome de la universalidad y el artista, en consecuencia, en el hombre integral.

Asimismo, con la autonomización del arte a finales del siglo XVIII el artista adquiere una nueva identidad social: por un lado, se emancipa del orden social tradicional y clasista, sujeto a factores externos no subjetivos, y por otro lado, la expansión del libre mercado generaliza la disociación entre el artista y la pirámide social. Libre de unas normas y un comportamiento institucionalizado, el artista actúa en un plano autónomo, pero se coloca en una situación de indigencia social: el artista se encuentra ahora en relación de subordinación a la sociedad burguesa. Las reglas de la oferta y la demanda del mercado del arte provocan una relación de dependencia económica cada vez mayor entre el artista y el burgués. La creciente marginalidad del artista no cambia nada en el hecho de tener que ofrecer sus obras como producto en el mercado. El conflicto ya no es entre individuos, sino entre dos grupos de personas: los artistas y los no-artistas. Los primeros se ven a sí mismos orgullosamente como rebeldes en una sociedad en la que sólo el conformismo conduce al éxito; sin embargo, este artista rebelde es un individualista que insiste en defender su propio estándar de gustos y valores, su rebelión contra la clase media no lo asocia con los desfavorecidos del Cuarto Estado (Zucker, 1969: 394).

La figura del artista, con su individualidad recién descubierta y su autoconciencia, se presta de forma especial para representar, tanto el conflicto de la burguesía con el sistema feudal, como el enfrentamiento del intelectual burgués con los de su propia clase. Los escritores presentan al artista como un intelectual al margen de la sociedad que no sólo reconoce las debilidades de la nobleza, sino que también empieza a sufrir su propio aislamiento del entorno burgués. Este nuevo arte autónomo y la libertad subjetiva del artista en

la sociedad corren así paralelos a la tematización de la subjetividad estética dentro de la literatura, en la que el artista se representa a sí mismo en su faceta más problemática, disociado de su entorno: el artista en la literatura toma conciencia de que el arte es una instancia que no sólo se debe a las leyes de esta subjetividad estética y entra en conflicto consigo mismo; cree poder eludir la realidad, pero ésta hace prevalecer sus derechos; busca la huida del mundo de los objetos reales, pero necesariamente termina quebrándose en las fronteras de la realidad. Esta existencia es ambivalente: el artista, aunque con pretensiones elitistas, aparece con frecuencia inseguro, oscilante entre la exagerada percepción de sí mismo y de su propia valía y la dolorosa conciencia de la falta de reconocimiento social. El artista critica la sociedad y pretende huir de ella, pero al mismo tiempo su comportamiento está claramente marcado por el materialismo.

La eclosión de este tipo de artista marginal en la literatura alemana se produce a partir de la publicación en 1797 del relato, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, de Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder, en el que el músico deja de ser un mero personaje y se convierte en motivo literario¹. Uno de los primeros juicios sobre este fenómeno lo emite Wolfgang Menzel en 1838, quien lo atribuye a una crisis de fuerza poética y al tedio, que sitúan al escritor ante su propio espejo². Los artistas, según Menzel, en los momentos de verdadera fuerza poética no hablan de sí mismos, sino de Dios, de la naturaleza, de la historia y de esos héroes que realmente lo son (1838: 108).

Herbert Marcuse, por su parte, ya analiza este fenómeno desde la perspectiva del condicionamiento social. Sin los cambios políticos y sociales que se producen a finales del siglo XVIII habría sido imposible que el artista se independizara en la literatura. Marcuse defiende que es necesario que se dé la oposición entre artista y no-artista, que el primero ya no forme parte de la forma de vida de su entorno, que el arte ya no sea inmanente a la vida; el artista debe adquirir un estatus diferenciador e independiente, condición previa a sus posibilidades como figura literaria con entidad propia (1978 [1922]: 10). A modo de ejemplo, Marcuse contrapone las novelas realistas-objetivas al *Künstlerroman* romántico: mientras que en las primeras, el objetivo del artista

¹ Sobre la figura del músico como motivo en la literatura alemana, véase: García-Wistädt, 2005.

² Emil Staiger incluso habla del tedio o aburrimiento como una de las consecuencias de la crisis de valores que favorecerá los cambios que conducen al propio movimiento romántico: “Nun war der Glanz der einst berühmten Berliner Aufklärung verblichen (...) So kommen wir denn in eine eigentümliche Leere (...) Zerfall der Sitten (...) Unbekanntes lag in der Luft und harte des günstigen Augenblicks (...) Gefühl vollkommener Nichtigkeit (...) Das Leben wird zur Wüste, weil den Menschen Langeweile befällt. Sie ist das Gegenteil der Liebe” (1976: 323-327).

todavía es la integración en su entorno, en las segundas, el autor califica su actitud de huida del mundo:

Im romantischen Künstlerroman kann der Künstler auf dem Boden der gegenwärtigen Umwelt auch nur die Möglichkeit einer Erfüllung nicht mehr sehen: er flüchtet in ein lebensfernes, idealistisches Traumland und baut sich dort seine poetische Welt der Erfüllung auf (1978 [1922]: 17).

En la misma línea argumental, Erna Levy considera que el artista ahora debe crearse una entidad propia autónoma, en oposición al resto de los ciudadanos: los escritores sienten la necesidad de representarse a sí mismos, de reflejarse y de convertirse en héroes de sus obras literarias (1929: 31). En 1931, Hans Friedrich Menck también defiende esta relación causal entre la literatura sobre músicos y el estatus social del músico: entiende que las *Musikererzählungen* de los siglos XVII y XVIII actúan todavía como medio de integración social del músico en una sociedad gremial, en una época en la que todavía no ha surgido la idea de la universalidad, de un mundo del arte liberado del individuo (1931: Prefacio).

En 1939, Heimfried Sorgatz deja de lado el condicionamiento social y aborda estos personajes desde la idiosincrasia de su arte, en concreto, los analiza desde un doble condicionamiento: por un lado, el músico debe poseer un sentimiento musical, y por otro lado, debe ser capaz de darle forma. Esto último es lo que lo diferencia y separa del profano. A través de la forma, la obra del artista cobra sentido y se hace comprensible para el público. Sólo a través de la unidad orgánica del sentimiento musical y de la forma se puede hablar de la belleza de la obra de arte, y esto es especialmente complejo en el caso de la música, en la que la forma no viene dada, sino que hay que encontrarla (1939: 2s.). En 1962, Johannes Mittenzwei, teórico importante de la germanística de la RDA, retoma el condicionamiento social de Marcuse y defiende la tesis de un Romanticismo revolucionario: parte de la premisa de que la relación entre lo musical en la literatura y la evolución social permite observar la estructura de clases de la sociedad.

En 1968, Christa Karoli introduce en su análisis de la imagen del artista romántico el concepto de entusiasmo: el sueño romántico es ubicar el arte en el ámbito de lo absoluto, separado de lo terrenal, y el significado del entusiasmo romántico lo encuentra Karoli principalmente en el intento de superar el dualismo entre el *yo* y el mundo, entre el sentimiento y el entendimiento, un dualismo que se percibe como trágico y que prefigura el nihilismo (Karoli, 1968: 65, 248, 254). En 1982, Werner Hoffmann intenta mostrar cómo al artista y a su entorno los separan unos muros cada vez más elevados en cuya construc-

ción participan ambas partes, unos muros que finalmente atrapan al contumaz artista en una coyuntura de marginación y aislamiento irreversible, tanto en su convivencia con la competitiva sociedad burguesa, que crea conflictos y pone obstáculos al artista creador, como por el propio perfil desfigurado que caracteriza a estos personajes. Hoffmann habla del artista torturado y herido que duda de sí mismo, y la elección de los ejemplos demostrará que la figura predominante en el siglo XIX es la del artista fracasado.

En 1986, Karl Prümm hace un análisis de las *Musiknovellen* desde *Das merkwürdige...* (1797) hasta 1850, fecha en la que en su opinión desaparece la *Musiknovelle* que representaban Berglinger y sus discípulos, aunque no su influencia y recepción (1986: 212). Prümm explica la aparición de este género tomando como punto de partida una comparación con las novelas anteriores que trataban la figura del artista, especialmente *Hildegard von Hohenthal* (1794)³, de Wilhelm Heinse, el *Musikroman* más significativo del siglo XVIII. Para Prümm, el cambio y la diferencia parten del significado e importancia que se le otorga a la música en cada periodo: mientras que en la novela de Heinse la música se somete a los condicionamientos feudales, el músico de la nueva literatura romántica lucha por su independencia y la de su música, tanto de los gustos de la clase dominante, como de la estética imperante.

En 1987, bajo el título “Alte Bilder vom neuen Menschen”, Sabrina Hausdörfer realiza un acercamiento a la figura de Berglinger, y llega a la conclusión de que es un falso rebelde que sucumbe como consecuencia de su embriaguez de poder (1987: 17). Finalmente, Alexandra Pontzen en su obra, *Künstler ohne Werk* (2000), defiende la tesis de la existencia del artista sin obra de arte. La autora intenta plasmar cómo la narrativa alemana entre el siglo XVIII tardío y el siglo XX saliente imagina, concibe y presenta a este artista estéril: Joseph Berglinger es el primer artista de este tipo y en la historia de su vida se anticipa esta problemática cuyo rastro se puede seguir hasta hoy día.

EL ARTISTA ROMÁNTICO

El artista romántico no se puede considerar sucesor de las figuras que con anterioridad encontramos en la literatura. Su origen debe buscarse en la evolución de la conciencia artística y en el surgimiento de la idea del genio creador. Hasta mediados del siglo XVIII, el término artista no era empleado en el sentido moderno, hasta entonces el arte era entendido como una habilidad que podía ser aprendida. El cambio decisivo se produce con la aparición del concepto de genio como lo entendieron en el *Sturm und Drang*, porque aunque todas las

³No existe unanimidad a la hora de fijar la fecha de su publicación. En este caso nos remitimos al año que fija Karl Prümm en su artículo.

corrientes artísticas en diferentes épocas coincidían en que el artista debía ser un genio, el sentido que se le otorgaba al término era diferente. El *Sturm und Drang* encuentra en el genio la máxima forma de realización humana. Hasta ese momento el poeta seguía unas reglas: la calidad del arte y del artista se medían en función de su capacidad de adaptarse a las mismas y en su capacidad de imitar la naturaleza, herencia de la mimesis aristotélica que hasta entonces y durante siglos había sido el modelo a seguir. Ahora se alababa el genio que creaba sus propias reglas y leyes, en él se exteriorizaba la fuerza creadora de la naturaleza, que se convirtió en epitome de lo original, de lo elemental, de lo divino. Con este nuevo concepto del genio, con el desarrollo de esta nueva visión del mundo y del hombre, se produce un alejamiento del orden tradicional hacia una mayor individualidad y subjetividad. El genio se convierte en la quintaesencia de la realización personal, sobre todo en la teoría y en la práctica estética y en la persona del artista.

Es precisamente en el *Sturm und Drang* donde debemos buscar el antecedente más inmediato del artista romántico, aunque no sólo. Como ya hemos mencionado, en las dos últimas décadas del siglo XVIII el músico en la literatura aparece cada vez con más frecuencia. Wilhelm Heinse, en *Hildegard von Hohenenthal* ya muestra este conflicto, aunque será en el Romanticismo cuando el enfrentamiento del artista con el mundo que lo rodea alcance su máxima expresión. Joseph Berglinger fracasará y sucumbirá en una vida prosaica que le supera, y el enloquecido Johannes Kreisler, figura emblemática de E.T.A. Hoffmann, odiará y despreciará el mundo hostil al arte que le rodea.

En *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), de Goethe, una de las obras más relevantes del *Sturm und Drang*, aparecen ya vestigios del futuro comportamiento y fracaso del artista romántico. Werther siente la impotencia de no poder cambiar nada como individuo y sacia sus ansias de actividad y libertad en zonas del alma, desarrollando una sensibilidad extrema, que será el reverso de la nueva subjetividad del *Sturm und Drang* (Mittenzwei, 1962: 76s.). Werther se abandona sin resistencia a esta sensibilidad como forma de huir de la miseria de lo cotidiano, y transfiere sus decepciones y su *Weltschmerz* al mundo burgués. El predominio de la fantasía, un exacerbado sentimentalismo y las constantes reflexiones melancólicas y pesimistas sobre la vida —que dejan patente su hostilidad hacia la sociedad en general y lo inhabilitan para el mundo que le rodea—, son un signo de su aislamiento social y de su oposición, tanto al sistema feudal, como a la sociedad burguesa. El individualismo de Werther también se expresa en su talento artístico. Aunque no se le puede considerar un artista, ni a la obra un *Künstlerroman*, es la primera novela con una personalidad artística como héroe que fracasa en un mundo no-artístico, y anticipa el antagonismo natural entre el artista y el público (Zucker, 1969:

389). *Anton Reiser* (1785-1793), de Karl Philipp Moritz, aunque tampoco se puede considerar un *Künstlerroman*, pone de manifiesto las causas sociales de una existencia artística subjetiva y opositora. Esta novela narra la evolución desilusionada y desilusionante del héroe que da título a la obra en el periodo del *Sturm und Drang*. Con sus ideales basados en el culto al genio y una propensión al ensimismamiento, a la introversión lírica y huida al terreno de la literatura, el héroe se desmorona cuando se enfrenta a la realidad. La problemática de Reiser, la dualidad de fantasía y realidad a través de un entusiasmo alienante, es antesala de la imagen del artista del Romanticismo.

Tanto en *Werther*, como especialmente en *Anton Reiser*, queda patente que con la traza de sus protagonistas se representa en realidad el oposicionismo del intelectual burgués, que empieza a reconocer los peligros del desarrollo capitalista. Sin embargo, su relación con el arte, se diferencia de la de sus sucesores románticos. Anton y Werther buscan refugio en el arte como una forma de huida del mundo que les rodea, pero no contemplan necesariamente la posibilidad de crear algo grande: "Ihnen genügt die Kunst hauptsächlich als Gegensatz zur bürgerlichen Welt, vor der sie in eine Scheinwelt beziehungsweise in das Reich der Phantasie flüchten" (Mittenzwei, 1962: 80). Las inclinaciones naturales de Reiser influyen, junto con su problemática social, en la conformación de una personalidad compleja que raya la neurosis. La novela no carece de crítica social, puesto que sus orígenes y las fronteras infranqueables de una sociedad clasista provocan sus sufrimientos. Reiser carece de la fuerza para luchar contra las barreras sociales: su resignación depresiva es parte de la resignación general de la burguesía de finales del siglo XVIII (Von Borries, 1991b: 321). Wackenroder a menudo menciona esta obra como paradigma; al igual que en el caso de Berglinger, la visión dualista de Reiser se forja ya en la casa paterna y envuelve al joven en un mundo de ensoñación alienante. Esta introversión entusiasta de Reiser se convertirá con Berglinger en un problema que desembocará con los artistas trágicos de Hoffmann en la crisis romántica de la locura como soledad definitiva (Karoli, 1968: 179s.).

Ni Werther ni Reiser son artistas, sino que representan una naturaleza artística. Se podría decir, que el motivo de las desavenencias del artista con la sociedad aparece por primera vez en el *Tasso* de Goethe, entre 1780 y 1790. Pero en estos primeros ejemplos del artista enfrentado a la sociedad, aún se aspira a una solución ideal del conflicto que consiste en una conciliación entre las partes. "Die Versöhnung zwischen Kunst und Leben, die hinter dem Scheitern Tassos als Forderung und Idealfall steht, hat allerdings in der Literatur der Folgezeit keine Fortsetzung gefunden" (Frey, 1970: 1). No será hasta después del *Tasso* cuando aparezcan las *Künstlertragödien* y las *Künstlernovellen*, en las que en el conflicto entre el artista y la sociedad se tomará partido, en mayor

o menor medida, a favor del artista. De entre las *Künstlervellen* posteriores a *Tasso*, *Das merkwürdige...* se puede considerar el punto de partida de la *Künstlervelle* romántica. Sin embargo, antes del *Tasso*, la problemática del artista con la sociedad ya había aparecido en algunas novelas.

De entre el círculo de Wackenroder y Tieck cabe mencionar la novela de Johann Friedrich Reichardt, *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (1779). El problema social en esta novela es ante todo un problema de diferencia de clases sociales, dentro de una concepción de la música de tradición claramente ilustrada. Gulden, que pronto destaca por su habilidad para tocar el violín, proviene de una clase social baja y su padre le obliga a seguir el camino de un virtuoso ambulante. Su carrera comienza de forma miserable, tocando en bodas y en bailes, en mercados y conventos, en castillos y tabernas. El contrapunto lo constituye el director de orquesta Hermenfried, quien acoge a Gulden para convertirse en su maestro y quien con unos objetivos enfocados claramente al desarrollo de una profesión en el mundo burgués le inculca que sólo el orden y la sabiduría, el ahorro y el trabajo pueden proporcionar un bienestar verdadero y duradero. Como ejemplo se menciona a eruditos y artistas que amaban y sabían cumplir con sus obligaciones como hombres y padres de familia, hombres en quienes la armonía individual se corresponde con la social. Finalmente, con la posibilidad de Gulden de ocupar un puesto en la corte, se cumplen las expectativas del ideal burgués del absolutismo ilustrado entendido como posibilidad de lograr lo mejor para la comunidad desde la libertad individual (Hilzinger, 1984: 98).

Todavía en *Hildegard von Hohenthal*, el problema del artista resulta de las tensiones que se derivan del amor del maestro de música Lockmann por su alumna, que debido a su ascendencia noble está fuera de su alcance. Ya sólo el significado que se le otorga aquí a la música supone una ruptura con épocas anteriores: ésta está claramente determinada como medio de lo maravilloso y como arte de los sentidos y del alma humana. El director de orquesta de origen burgués, Lockmann, compone por impulsos emocionales, movido por su amor por la noble Hildegard, sin embargo, la música se somete sin resistencia al sistema de representación feudal, y en esta medida se contraponen a sus sucesores, que promueven con decisión la emancipación de la música (Prümm, 1986: 189-194). Lockmann sufre sabiendo que su amor es imposible, porque a pesar de su temperamento emocional, es consciente de las barreras sociales, y en la misma medida respeta el poder de su príncipe y guarda silencio cuando éste hace observaciones sobre la música que no comparte. Esta novela tiene en realidad dos héroes, Hildegard von Hohenthal, que da nombre a la obra, y Lockmann. En la mujer se personifican los elementos diletantes de la naturaleza musical y en Lockmann están reflejados los rasgos del músico de profesión.

Mezclado con la historia de amor de sus protagonistas, se encuentra un verdadero tratado sobre teoría y práctica musical y se expresan visiones estéticas típicas de la época de la *Empfindsamkeit*. Aquí el sentimiento se iguala con el arte, razón, según Reich, de su enorme influencia en los autores posteriores (Reich, 1947/48: 377).

A partir de Heinse, la imagen del músico se transforma de forma radical. Con el idealismo alemán el concepto de *Künstlertum* se interioriza, y se convierte en un problema que sólo se puede resolver mediante el análisis de la práctica artística (Sorgatz, 1939: 2). Lockmann se diferencia de Berglinger en que él no discute la realidad en la que vive. Comparte los fallos y las virtudes de sus coetáneos, su dedicación a la música es parte del mundo que le rodea y no requiere un *ethos* diferenciado. Berglinger, sin embargo, cree haber sido predispuesto por Dios para la creación. Este convencimiento lo acerca más al Creador, pero lo separa de las demás personas y lo enfrenta a ellas espiritual e intelectualmente, de manera que entra en conflicto con su entorno. Lockmann es un personaje de la Ilustración; no es casualidad que el protagonista de *Ardinghella und die glückseligen Inseln* (1787), del mismo autor, acabe encontrando la felicidad en el mundo utópico de las islas afortunadas, fuera de la sociedad real.⁴ La armonía entre arte y vida presente en este enclave alejado y quimérico es uno de los últimos intentos de salvar el conflicto entre arte y vida, y es importante en este contexto porque a partir de ahora se tematizará lo contrario: el imparable distanciamiento entre arte y vida.

Sólo unos años antes del cambio de siglo, un año después de *Hildegard von Hohenthal*, aparece *Das merkwürdige...*, y a partir de su publicación se produce una sucesión de figuras musicales en la literatura y podemos decir que da comienzo, en este contexto, el periodo romántico. Mientras que en *Hildegard von Hohenthal* la música se doblega ante la funcionalidad feudal, las *Musiknovellen* del Romanticismo fomentan su independencia de los intereses, tanto feudales como burgueses. Berglinger, por ejemplo, condena a su público por su falta de receptividad y por su insensibilidad; le resulta insoportable la subordinación del arte a la voluntad de la corte. Desde esta perspectiva, el Romanticismo es un movimiento innovador, que supone una revolución artística en la que el individuo se debe sentir realizado en oposición a unas normas y costumbres establecidas.

Este desencuentro entre el artista y el mundo que le rodea, la confrontación del yo del individuo con su presente, con la cotidianidad, se transforma en un sufrimiento. Ello provoca que el artista busque su espacio en un mundo

⁴ Aunque el *Ardinghella* tiene lugar en la época del Renacimiento, trata de las expectativas del siglo XVIII saliente y enaltece un concepto de felicidad sin límites.

paralelo, al otro lado de la frontera de la realidad, el mundo de los sueños, la noche, la lejanía...; la nostalgia romántica se dirige hacia esa otra realidad que se opone al presente o no-realidad, hacia un *contramundo*. Los románticos se mueven en la dualidad de estos dos mundos:

Die ‘andere Welt’ ist die ersehnte. Die erste Welt, die Wirklichkeitswelt des Hier und Jetzt, ist das Movens der Sehnsucht. Die ersehnte andere oder zweite Welt ist die erste und letzte, die eigentliche (Eggebrecht, 1998: 23).

Este mundo contrapuesto a la realidad exterior lo encuentran los románticos en su interior. Y la forma de acceder a él es a través del arte, que se convierte en la vía para satisfacer la nostalgia romántica⁵. Y de entre las artes, la música resulta la más adecuada para cumplir esta función, porque puede llegar al alma a través del tono; no precisa palabras, imágenes, conceptos, símbolos ni asociaciones. Sin embargo, cuando los románticos intentan sacar al exterior ese *contramundo* que crean en su interior a través del arte, fracasan. Son dos mundos inconciliables. El problema del artista romántico es pretender ignorar la dualidad y convertir su mundo interior en el único, y las consecuencias inmediatas son la locura, en muchos casos el abandono e incluso la muerte. En el enfrentamiento entre ambas realidades es donde se produce el verdadero choque del artista con su entorno. En el caso de Berglinger, en su confrontación con el público se apercibe de la imposibilidad de conciliar ambos mundos: descubre que no puede prescindir de su entorno, siente la necesidad de transmitir ese mundo interior porque es la voluntad de Dios –que le ha dotado de las cualidades para convertirse en su mensajero–, pero el mundo no está preparado para recibir el mensaje, y ante la incapacidad de superar las barreras que separan ambos mundos, enferma y muere.

El fracaso de la conciliación de la música con la sociedad hace dudar a Berglinger del valor absoluto del arte. Y en este momento de realización frustrada le sobreviene la duda de si el arte no debiera permanecer en el interior del artista en lugar de salir al exterior, de si no debiera limitarse a la satisfacción de uno mismo o de unos pocos. Cada vez que el artista cree poder eludir lo terrenal, la realidad hace prevalecer sus derechos. Berglinger cree estar elegido por Dios para la creación, pero tras el descubrimiento de que no es así desvelado en el fracaso ante la sociedad, enmudece. El presunto artista se desvanece y se enfrenta a la nada: agoniza y muere por la tensión que le provoca su última obra. Su dependencia del arte es absoluta, su alejamiento lo enferma y le produce un vacío interior. El artista podría aquí ser interpretado como un mártir, sobre

⁵ Partimos de la base de un Romanticismo que es en primer lugar una reflexión sobre el arte y desde el arte.

todo si se tiene en cuenta la estrecha relación, casi identificación, entre arte y religión. Asimismo, la muerte podría entenderse también como una liberación de la vida terrenal. La postura de Berglinger muestra la actitud del mártir. De la misma forma pasiva que los mártires se enfrentan a su muerte, se enfrenta Berglinger al arte. Sin embargo, mediante su arte Berglinger cree estar por encima de los condicionamientos existenciales que se relacionan con la forma de vida burguesa. Este rasgo le caracteriza, es un ser al margen del mundo burgués y su entusiasmo etéreo lo insensibiliza incluso ante los padecimientos de sus congéneres. Es un artista egocéntrico dedicado en cuerpo y alma a sí mismo y a su arte que olvida el mundo que le rodea, y relega a un segundo plano la realidad humana. Berglinger conseguirá crear una obra maestra, pero la tensión extrema del proceso de creación lo conducirá a la muerte.

Este motivo de la existencia artística, de la elección entre arte y vida, lo refleja también Hoffmann en la figura de Antonie en *Rat Krespel* o Donna Anna en *Don Juan*. Asimismo, está presente en el alejamiento de Ritter Gluck de la sociedad en la *Novelle* homónima y en la irritabilidad de Kreisler. Esta línea se puede trazar hasta Thomas Mann en su *Buddenbrooks*, *Tristan* y *Doktor Faustus*. Este tema aparece por primera vez en Alemania, con todas sus consecuencias. Pero hay que decir al respecto que esta forma de vida artística, aunque trágica, no carece de sentido. La tensión de este tipo de existencia a Berglinger le quita la vida, pero le deja tiempo para crear sus obras. Y la obra es precisamente el sentido que pervive de esta existencia, obra que, sin embargo, reclama a su víctima. Trágico sí, pero no sin sentido.

En la historia de Berglinger se produce una contradicción entre la teoría estética y la práctica poética. Su historia muestra el conflicto potencial irresoluble de la existencia del artista que conduce al fracaso. En apenas dieciséis páginas, esta historia presenta casi todos los temas fundamentales de la existencia artística moderna. La vida de Berglinger es un cúmulo de contradicciones insalvables que anticipan el topos de la llamada, problemática del artista:

Individuum – Gesellschaft, Kunst – Leben, nützliche – autonome Kunst, soziale Verantwortung – geniale Begabung, reale Außenwelt – psychische Innenwelt, Inhalt – Ausdruck, Empfindung – Darstellung (Pontzen, 2000: 44).

Según Sorgatz, Berglinger fracasa en el momento en el que desiste de tender un puente hacia el público. Aunque permanece fiel a su profesión de músico, no así al arte: “Als er sich vor die wahrhaft romantische Aufgabe der Poetisierung der Wirklichkeit gestellt sieht, versagt er” (Sorgatz, 1939: 20). El artista no debe serlo sólo para el arte: el artista traiciona su función de guía y transmisor, tanto con su excesiva complacencia con los gustos del público,

como con el abandono. Berglinger se conforma un ideal artístico que se corresponde con su mundo interior, pero que se distancia en aspectos esenciales del ideal romántico. El artista es un mediador, y quien no siente en su interior ese impulso de transmitir, según Friedrich Schlegel, no es un artista.

También para Moritz, Berglinger sería un falso artista. En su ensayo de 1788, “Über die bildende Nachahmung des Schönen”, nos dice que el falso artista, debido a su extrema capacidad perceptiva comete el error de pensar que la creación de obras de arte supone la cima del placer. Sin embargo, un peso excesivo del sentimiento no es creativo en sí mismo. Es más, por su necesidad de crear una obra propia destruye su capacidad de percibir y de disfrutar. La fuerza creadora no es consecuencia del poder del sentimiento, sino una fuerza independiente. Y el propio narrador de este relato parece defender la tesis de que la existencia artística de Berglinger es sospechosa de diletantismo cuando se cuestiona su capacidad creadora. Del propio texto se puede deducir que la experiencia musical de Berglinger como oyente es bastante más importante que su experiencia como compositor, y en las discusiones de la época esta desproporción era una característica que definía al diletante. De ahí que la existencia artística de Berglinger sea equívoca. La actividad creadora le hace perder su capacidad de disfrutar del arte y su relación con la música ya sólo le reporta sufrimientos y dudas sobre su propia competencia. El artista no se enfrenta sólo a la dicotomía idealista entre arte y vida, sino también entre artista y no-artista: incluso en Berglinger, considerado la personificación en la literatura del artista moderno torturado y lacerado, el desgarramiento tiene un componente racional originado por la incertidumbre sobre su condición de artista. Y este miedo a no ser un verdadero artista se convertirá en parte constituyente del suplicio del artista moderno en la literatura.

Hemos visto que la figura del músico evoluciona hasta alcanzar en el Romanticismo y en la literatura moderna un estatus artístico autónomo. Esta evolución externa ascendente corre paralela a una evolución interior desde el mero entretenedor hacia el artista metafísico (Sorgatz, 1939: 1). El músico se convierte en el Romanticismo en representante por excelencia del artista romántico, pues en él se funde la nueva estética musical con la nueva concepción de la creación artística. El músico sustituye al poeta como paradigma del artista, así, no resulta extraño que su presencia en la literatura se multiplique, en mayor medida, si tenemos en cuenta que el músico genial romántico que todos conocemos no es un personaje real, sino un personaje literario. En el Romanticismo el arte habla de sí mismo: “Übereinstimmende Meinung der Frühromantiker war, daß nur im Medium der Kunst angemessen über Kunst gesprochen werden kann” (Vietta, 1983: 209). El Romanticismo crea un ideal de artista irreal y lo traslada a la literatura, donde cobra vida. Leonardo, Miguel Ángel, Rafael,

existieron realmente, son la imagen del artista genial del Renacimiento que venera el Romanticismo, pero Joseph Berglinger, Johannes Kreisler y todos los músicos posteriores inspirados en ellos sólo existen en la literatura. El escritor romántico traslada sus ideales a la literatura, y de esta forma puede contemplarlos desde fuera y darles forma, reflexionar sobre ellos e ironizar sobre su propia creación. La teoría en el Romanticismo se pone en práctica de forma narrativa y el ideal musical se expone a una realidad ficticia.

A través del músico que presenta la literatura en épocas anteriores, se puede intuir el mundo real en el que fueron creados, son reflejo de una realidad social, si embargo, el músico romántico en la literatura sólo es reflejo de una idea. Se origina y se desarrolla dentro de la obra de arte, como una obra de arte, y también su decadencia es sólo ficticia. Cuando hablamos de estética musical romántica no estamos hablando desde la musicología, sino desde una actitud existencial, una nueva forma de percibir y entender el mundo que encuentra en la forma musical su expresión ideal. Esta reiteración de lo ideal es importante, pues así ya no debería extrañar a nadie que a excepción de E. T. A. Hoffmann, ninguno de los autores románticos que tanto exaltaron la música tuviera excesivos conocimientos musicales desde la perspectiva estética del productor. Precisamente uno de los rasgos que caracteriza al músico romántico en la literatura y lo diferencia de anteriores representaciones es su carácter creador, y una de las causas de la frustración y abandono de estos personajes es consecuencia de la imposibilidad de adaptar el proceso creativo a unos ideales que surgen desde la perspectiva de la recepción, que se sitúa en el plano de los sentimientos.

Sin embargo, el artista romántico es consciente de su actividad y se contempla a sí mismo en el proceso de creación, y aunque predomine el sentimiento, éste va acompañado de la reflexión y de la ironía. El mundo que refleja en la obra de arte no es el mundo real o exterior, es el mundo de su interior, el mundo de los sentimientos, el estado del alma, que para el romántico es más real que la realidad: de esta forma se proclama el dominio del arte sobre el mundo. Y desde esta concepción artística se entiende el doble sufrimiento del genio romántico: por un lado debe luchar contra los convencionalismos sociales y sufrir las presiones del orden burgués, y por otro lado padece las torturas de la soledad interior del genio. Al igual que ya preconizara Platón, en la estética romántica el artista crea gracias a un poder sobrehumano, es un instrumento de una fuerza superior, crea de la mano de Dios, lo que lo distingue de los demás hombres y lo coloca por encima de ellos. La función del artista es transmitir la divinidad a través de la obra de arte. Esta calidad de mediador separa la personalidad del artista de la obra y enfatiza el proceso de creación. De esta forma el artista se libera tanto del mundo que le rodea como de su propia obra:

las normas sociales no le afectan, y tampoco las del arte. Y aunque todos estos aspectos de la creación romántica entran aparentemente en contradicción desde una perspectiva lógica, existe un hilo conductor, y en la multiplicidad de factores que rodean el proceso de creación radica precisamente la complejidad de la concepción artística del Romanticismo. Una complejidad y contradicción de la que el artista en la literatura no puede escapar, de forma que en la propia formulación de sus principios se anticipa su fracaso.

BIBLIOGRAFÍA

- AA DD (2005). *Deutsch-spanische Zwischenwelten-Neue Horizonte für die spanische Germanistik zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Tarragona: Fórum.
- Borries, E. & E. von (1991). *Aufklärung und Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. München: dtv.
- Eggebrecht, H. H. (1998). “Romantik - Was ist das?”. In: Prinz, U. (ed.) (1998): 22-31.
- Frey, M. (1970). *Der Künstler und sein Werk bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Vergleichende Studien zur romantischen Kunstanschauung*. Bern: Lang.
- Fubini, E. (1999). *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia: Universitat de València.
- García-Wistädt, I. (2005). “La figura del músico como motivo en la literatura alemana”. In: AA DD (2005): 113-126.
- Hartung, W. (1982). *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*. Wiesbaden: Steiner.
- Hausdörfer, S. (1987). *Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik*. Heidelberg: Winter.
- Hilzinger, K. H. (1984). “Die Leiden der Kapellmeister”. *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 78: 95-110.
- Hoffmann, W. (1982). “Der Künstler als Kunstwerk”. *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* 1: 50-65.
- Karoli, C. (1968). *Ideal und Krise enthusiastischen Künstertums in der deutschen Romantik*. Bonn: H. Bouvier u. Co.
- Levy, E. (1929). *Die Gestalt des Künstlers im Drama von Goethe bis Hebbel*. Berlin: Emil Ebering.
- Marcuse, H. (1978 [1922]). *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Mayer, H. (1975). *Außenseiter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Menzel, W. (1838). "Die Romane". *Deutsche Vierteljahrsschrift* 1: 92-137.
- Mittenzwei, J. (1962). *Das musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*. Halle (Saale): Sprache und Literatur.
- Pontzen, A. (2000). *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlin: Schmidt.
- Prinz, U. (ed.) (1998). *Wege in die Romantik*. Stuttgart: Internationale Bachakademie.
- Prümm, K. (1986). "Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner". *ZfdPh* 105/2: 186-212.
- Reich, W. (1947/48). "Musik in der Literatur". *Stimmen. Monatschrift für Musik* 1: 278-284 y 377-381.
- Sorgatz, H. (1939). *Musiker und Musikanten als dichterisches Motiv. Eine Studie zur Auffassung und Gestaltung des Musikers in der erzählenden Dichtung vom Sturm und Drang bis zum Realismus*. Würzburg-Aumühle: Konrad Triltsch.
- Vietta, S. (1983). "Der Phantasiebegriff der Frühromantik und seine Voraussetzungen in der Aufklärung". In: Vietta (ed.) (1983): 208-220.
- Vietta, S. (ed.) (1983). *Die literarische Frühromantik*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Zucker, W. M. (1969). "The Artist as a Rebel". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27/4: 389-397.