



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**LA MÚSICA Y LO TERRIBLE:  
ESTÉTICA MUSICAL EN LA OBRA LITERARIA DE  
E. T. A. HOFFMANN**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS ALEMANAS)**

PRESENTA:  
**ADRIÁN SOTO BRISEÑO**

ASESORA: DRA. KUNDALINI MUÑOZ CERVERA AGUILAR



CIUDAD DE MÉXICO

2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# Índice

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	5
<b>NOTA PRELIMINAR</b> .....	9
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	13
<b>CAPÍTULO 1. Concepciones de Hoffmann sobre el desarrollo de la música en Europa</b> .....	21
1.1. Los tres vínculos de la obra artística.....	21
1.2. Impresiones de Hoffmann respecto de la corporeización de la música del mundo grecolatino.....	22
1.3. Apreciaciones de Hoffmann acerca de la música piadosa del Medievo.....	24
1.4. “La contienda de los cantores”: el origen del artista romántico.....	27
1.5. Opiniones de Hoffmann sobre la música del romanticismo alemán.....	30
1.6. Transiciones cromáticas de la música del romanticismo: Haydn, Mozart, Beethoven.....	32
1.7. Sobre la creación del músico virtuoso.....	34
1.8. “El caballero Glück”: en el <i>cáliz</i> .....	36
1.9. Superando la expresión: el artista sin arte.....	38
<b>CAPÍTULO 2. Música y literatura fantástica</b> .....	41
2.1. Relaciones entre la música y la literatura fantástica.....	41
2.2. La <i>teoría organicista</i> aplicada a la composición literaria.....	43
2.3. Primera parte de “Princesa Brambilla”: el origen de la fuente de Urdar.....	45
2.4. Segunda parte de “Princesa Brambilla”: el relato de la princesa Mystilis.....	47
2.5. Historia del actor Giglio Fava y la modista Giacinta Soardi: el carnaval y <i>la visión</i> transfigurada.....	49

2.6. “Princesa Brambilla”: la estructura musical de la literatura fantástica hoffmanniana.....	50
2.7. La música en el mundo burgués: “El <i>Sanctus</i> ”, impiedad y redención.....	51
2.8. “Los autómatas”: la música artificial del profesor X.....	53
2.9. La esencia doble del arte romántico: la <i>voz infernal de Ceilán</i> .....	55
2.10. La aprehensión del lenguaje de la naturaleza.....	58
<b>CAPÍTULO 3. Una visión del absoluto</b> .....	61
3.1. El <i>principio serapiónico</i> como solución a una época conflictiva.....	61
3.2. <i>Mimesis y poiesis</i> : el problema de la música programática.....	63
3.3. Aproximaciones a una definición de <i>lo sublime</i> .....	66
3.4. Elementos de <i>lo sublime</i> en la naturaleza de la música instrumental.....	67
3.5. <i>Lo sublime</i> recreado artificialmente en el arte: “Consejero Krespel”.....	69
3.6. Relación de la música con la poesía.....	75
3.7. El concepto de <i>catarsis musical</i> .....	77
3.8. El vínculo de las pasiones con la música en la ópera.....	78
3.9. Desprendimiento del mundo sensible: “Don Juan” y la naturaleza de la ópera.....	79
<b>CONCLUSIONES</b> .....	83
<b>NOTAS</b> .....	88
<b>BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA</b> .....	121
<b>BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA</b> .....	124
<b>BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA</b> .....	131
<b>OTRAS FUENTES</b> .....	132

## **Agradecimientos**

La esencia de una nota musical no se encuentra únicamente en ella misma, sino en su transición hacia otras, sólo existe en el grado en que se abre al continuo fluir del tiempo.

Si acaso el universo es –como afirmara Schopenhauer– una inmensa composición musical, el eterno devenir del cosmos, yo sería una nota que sólo es capaz de descubrir su propia naturaleza en las resonancias que la circundan, la acompañan y le otorgan sentido.

Por tanto, debo agradecer a todos aquellos que han sido importantes en mi vida, como transiciones hacia el verdadero significado de mi existencia.

Agradezco profundamente a mi familia: Alejandro Soto Valladolid, Yolanda Briseño Ojeda, Jonathan Carlos Soto Briseño, Rosa María Rojas Soto, Armando Rojas, Rosa Elena Rojas, Mauricio Rojas, Margarita Vilchis, Roberto Vilchis, Roberto Vilchis (hijo), Leopoldo Bolaños, Maria Helena Bolaños, Valeria Bolaños y Jorge Estrada; a mis amigos – que son acaso como mi familia por elección propia–: Adriana Luna, Alejandra Ruiz, Andrea Jiménez, Berenice Soto, Carolina Ann Méndez, Diego Pérez, Diego Mejía, Eduardo Estala, Elisa Reyes, Elizabeth Olivares, Elizabeth Valladolid, Erik Pérez, Flor Romero, Francis Cerón, Gabriela Olvera, Guadalupe Domínguez, Gustavo Alatorre, Isabel Lasida, Iván Vergara, Lorena Díaz, Luis Alberto García, María Guadalupe Mendoza, Mariela Gutiérrez, Nashely Cepeda, Orlando Montes, Óscar Ucha, Pablo Morales, Ricardo Guerrero, Raúl Ontiveros, Rodrigo Martínez, Rodrigo Jardón, Rogelio Perusquía, Roxana Bringas, Salvador Iván Chávez, Salvatore Lazarini, Tonatiuh Cordero, Valentín Quiñones, Víctor Ortiz, Xiomara Quiñones; y, finalmente, a mis queridos profesores: Susana Gonzales Aktories, Ilg Andreas, Mónica Stenbook, Mauricio López y Evodio Escalante.



## **La música y lo terrible: estética musical en la obra literaria de E. T. A. Hoffmann**

Adrián Soto

En la época desdichada en la que el lenguaje de la naturaleza ya no sea comprensible para la degradada especie de los hombres, cuando los espíritus elementales, desterrados a sus regiones, sólo puedan hablar al hombre en sordos y lejanos ecos, y, apartados del círculo de la armonía, sólo sientan un infinito anhelo, el que producirá la vaga noción del reino maravilloso que podían haber habitado cuando aún palpitaban en su ánimo la fe y el amor, en esa época desdichada se encenderá de nuevo el fuego de la salamandra, pero sólo brotará en el hombre que habrá de soportar viviendo esa vida de penurias; sin embargo no sólo conservará el recuerdo de su estado primitivo, también revivirá en santa armonía con la naturaleza, comprenderá sus milagros y tendrá a su disposición el poder de los espíritus.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, "El caldero de oro"



## Nota preliminar

Para evitar confusiones respecto a las citas de las obras hoffmannianas en el desarrollo de este trabajo emplearé la siguiente signatura:

	En las notas en alemán corresponderán a:
ED: <i>Los elixires del diablo</i>	ET: <i>Die Elixiere des Teufels</i>
OGM: <i>Opiniones del gato Murr</i>	LAKM: <i>Lebens-Ansichten des Katers Murr</i>
N: <i>Nocturnos</i>	N: <i>Nachtstücke</i>
FMC: <i>Fantasías a la manera de Callot</i>	FCM: <i>Fantasiestücke in Callot's Manier</i>
HSS: <i>Los hermanos de san Serapión I y II</i>	SB: <i>Die Serapionsbrüder</i>
CF: <i>Cuentos fantásticos</i> <sup>1</sup>	WA: <i>Werke. Ausgewählt</i>

Debido a la cantidad de notas –y a su extensión– utilizadas en esta obra he optado por colocarlas al final del texto, divididas en capítulos y apartados, con el propósito de no distraer al lector en la comprensión de las ideas principales que aquí se presentan. Respecto a las citas extraídas de las novelas de Hoffmann, las versiones que se manejaron en la elaboración de este trabajo fueron: *Opiniones del gato Murr* (1997), de Ana Pérez y Carlos Fortea, publicada por editorial Cátedra, cotejándola a su vez con la edición de María Siguan y Eustaquio Barjau; también he ocupado la traducción de *Los elixires del diablo* (2003) realizada por Rafael Hernández Arias para la editorial Valdemar, sin olvidar compaginarla con las versiones de Emilio José González García y de Carmen Bravo-Villasante.

En lo que concierne a los cuentos, para las citas incluidas aquí se usaron sobre todo las traducciones de Cecilia y Rafael Lupiani y Julio Sierra (publicadas entre 1986 y 1988 por la editorial Anaya) por ser las más completas, así como la compilación de *Cuentos fantásticos* (1962) traducida por Francisco Payarols para la editorial Labor; y la versión de “Signor Formica” (1988) de Carmen Bravo Villasante publicada por Olañeta. Se han tenido siempre

---

<sup>1</sup> Bajo este título se comprenderán las siguientes obras de Hoffmann: “Maese Pulga” („Meister Floh“), “Pequeño Sacarías llamado Cinabrio” („Klein Zaches genannt Zinnober“) y “Princesa Brambilla” („Prinzessin Brambilla“).

en cuenta las traducciones de López Ballesteros, Rosa María Phillips, José María Roa Barrena, José Sánchez López, Andrea Pagni, José Seca, Ana Isabel y Luis Fernando Moreno Claros, Julio Drescher, María Teresa Pujol, L. Ferran de Pol y Elizabeth C. Knight pero sin hacer referencia explícita a ellas.<sup>2</sup>

Con el objetivo de que el lector pueda acceder al material original, todas las citas de la obra de Hoffmann se encuentran acompañadas de los pasajes en alemán como notas al final, extraídas de *Serapionsbrüder* (2001), *Fantasiestücke in Callot's Manier* (2006) y *Nachtstücke* (2009) editadas por Wulf y Ursula Segebrecht, Hartmut Steinecke y Gerhard Allroggen para la Deutscher Klassiker Verlag; los extractos en alemán de los cuentos no contenidos en las colecciones que he referido provienen del libro *Werke. Ausgewählt*, compilado por Günter Groll; en cuanto a las novelas –y en particular al cuento „Signor Formica”– los textos fueron extraídos de las versiones en línea que es posible consultar en <http://www.zeno.org/>.

Este trabajo se inscribe bajo lo que Umberto Eco ha llamado una tesis panorámica, pues mi intención ha sido delinear un proceso y a la vez enunciar momentos puntuales que nos permitan comprender mejor la relación entre la música y la literatura dentro de la obra hoffmanniana. Bajo dichas condiciones, a lo largo de los capítulos de esta obra la teoría y el análisis se intercalan continuamente en el desarrollo de la argumentación.

Así pues, mi labor tiene la finalidad de que esta obra funcione a la manera de un manual o una guía que abra posibles interpretaciones, despertando las potencialidades de la literatura hoffmanniana.

Resta advertir que consideré necesaria una revisión de la obra de Hoffmann porque, si no entendiésemos sus concepciones musicales a partir de la totalidad de su producción literaria, nuestra visión del proceso y de su significado sería parcial y fragmentaria. Comprender de esta manera dicho proceso conlleva diversos problemas, pues en la medida en que las concepciones de Hoffmann sobre la música fueron formándose y evolucionaron

---

<sup>2</sup> Omíto aquí *Sor Monika*, traducida por Jordi Jané y publicada por editorial Tusquets, por considerar que aún se encuentra por comprobar la autoría de Hoffmann; además, esa obra en particular tiene poca relación con el tema que aquí se tratará.

a lo largo de la compleja gestación de su obra, constantemente surgen profundas contradicciones en su postura –a pesar de la sorprendente coherencia que por momentos parece poseer–; todo esto sin olvidar la intrincada ambivalencia con que Hoffmann empleaba la ironía o las ambiguas opiniones que se desprenden de la caracterización de sus personajes,<sup>3</sup> las cuales pueden no representar las ideas del propio Hoffmann. Estas consideraciones nos obligan a atender ciertas generalidades para conocer aquello que Hoffmann intentaba expresar de manera oblicua, penetrando así en la esencia de su concepción musical dentro de su obra literaria.

---

<sup>3</sup> Debido a estas circunstancias no es de extrañar que Jeanne Riuo asuma en su ensayo “Música y razonamiento no verbal en E. T. A. Hoffmann” (“Music and Non-Verbal Reason in E. T. A. Hoffmann”) que “los comentarios trascendentales de Hoffmann en sus escritos sobre música no deben considerarse literalmente. La continua ambivalencia en estos escritos, al igual que en sus contribuciones al *Periódico general de música (Allgemeine Musikalische Zeitung)*, realizadas de 1808 en adelante, se debe a que Hoffmann no siempre fue un comentarista con autoridad. Empero, es posible descubrir en sus recensiones literarias sobre experiencia musical algunas aclaraciones respecto a sus ideas sobre la música” (Jeanne Riuo *apud* Siobhán, pp. 43-44; la traducción es mía).



## Introducción

La música que va más allá de las ideas es completamente independiente del mundo fenoménico; lo ignora absolutamente, y podría en alguna forma continuar existiendo aun cuando no existiera el universo.

Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*

Hasta aquellos que aquí abajo viven / en tinieblas y sin dioses llevan el rastro de los dioses que huyeron.

Friedrich Hölderlin, “Pan y vino”

### I

La consagración de la música durante el romanticismo en Alemania respondió al declive de las instituciones religiosas provocado por la Ilustración y la Revolución industrial. Hasta la aparición del racionalismo moderno las sociedades antiguas habían preservado intacto el vínculo entre el hombre y la naturaleza a través de la mitología y la religión; pero cuando éstas perdieron su legitimidad –como consecuencia de la evolución de la ciencia y de la tecnología– el hombre moderno percibió por vez primera el espacio que lo separaba de la naturaleza, la escisión fundamental que conlleva toda reflexión y que aliena al ser humano de su entorno.

Dentro de este proceso de liberación del *yo* –que terminaría por transformar a la naturaleza en objeto– los románticos descubrieron que la experiencia religiosa se había desprendido de las antiguas formas de representación, pues los medios externos de que disponían las religiones eran ya incapaces de ejercer influencia sobre individuos formados bajo el racionalismo moderno. Debido a la influencia del pietismo, los románticos alemanes concibieron entonces que el sentimiento religioso podía ser despertado por las pasiones que las artes eran capaces de suscitar en el interior de los hombres, ya que dichas pasiones manifestarían aquel vínculo que nos permitiría presentir la existencia de una realidad más profunda en *la visión* transfigurada del ser.

El primer romanticismo –representado principalmente por Novalis y Fredrich Schlegel– consideraba a la poesía el arte en que habría de realizarse la confirmación de lo divino; los románticos tempranos creían que la poesía, que captaba fragmentos del infinito para traerlos a los mortales en el juego progresivo y perpetuo del lenguaje, permitiría formular una mitología moderna que restituyera la unidad que el hombre había perdido.<sup>1</sup> A la par que se desarrollaban estas ideas, la evolución de la música romántica terminó por subvertir las categorías de las disciplinas artísticas: la música difería de las artes plásticas en que ya no representaba elementos de la realidad tangible; su esencia no era *mimética*: era abstracción, interioridad, *poiesis* pura.<sup>2</sup>

La emancipación de la música solucionaba con su inmaterialidad el conflicto surgido entre el sujeto y el objeto que la evolución del racionalismo moderno había provocado. La música se desprendió del mundo sensible hasta alcanzar las regiones etéreas en que el alma podía deleitarse en la contemplación de sí misma. La conciencia se perdía en el fluir de los sonidos, penetrando la membrana que la separaba de una realidad esencial.

De esta forma, los románticos alemanes descubrieron en la música un arte expresivo, capaz de transmitir un sentimiento de profunda religiosidad sin mediaciones; y en una época en la cual ya no se creía en ninguna instancia divina, la música se transformó en revelación: la más pura expresión del absoluto debía provocar en el auditorio aquel anhelo indeterminado de su naturaleza infinita, pues a través de la música era posible vislumbrar un universo más profundo y vasto, debido a que “su idea es la figura del hombre divino. Es oración desmitologizada, liberada de toda influencia”;<sup>3</sup> y cuando finalmente las instancias religiosas se hubieron derrumbado hasta sus cimientos, la música prevaleció entre los escombros como un *misterio* indescifrable, la revelación más pura, capaz de devolver al hombre a su condición primigenia para vincularlo nuevamente al infinito.

Éste fue el principio que guió mi labor: que la búsqueda de E. T. A. Hoffmann fue la tentativa de sortear el abismo que se había abierto en el ser a través de los efectos que el arte musical podía producir en su obra literaria.

## II

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann fue uno de los primeros autores en reconocer y formular teóricamente la esencia de la música del romanticismo alemán; en *Romanticismo y modernidad*, Esteban Tollinchi señaló la profunda intuición musical de Hoffmann, así como la trascendencia de su estética musical para el desarrollo de este arte en Europa: “tan importante es su obra crítico-musical, dentro de la época, que aún hoy se le puede considerar como el originador de la crítica musical moderna (y en este sentido precursor de Schumann). Fue también uno de los pocos contemporáneos que supieron entender y estimar a Beethoven y uno de los primeros en descubrir y predicar su ‘romanticismo’”.<sup>4</sup>

Bajo dichas circunstancias no es de extrañar que su producción literaria surgiera de principios musicales; Tollinchi considera a la vez que “su obra musical pudo haber sido determinante en la formación de su talento literario: en todo caso, uno viene después de la otra”;<sup>5</sup> por su parte, Carmen Bravo-Villasante en *El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann* aseveró que “sus escritos parecerían traducciones del lenguaje de otro arte, y la literatura parecerá una transcripción de la música”.<sup>6</sup> Empero, aunque críticos y biógrafos han señalado reiteradamente la profunda interrelación entre la música y la literatura en el desarrollo de la obra hoffmanniana, el proceso que vincula a ambas artes aún no ha sido esclarecido del todo.<sup>7</sup>

Los primeros escritos literarios de Hoffmann fueron redactados para el *Periódico general de música*.<sup>8</sup> En muchos de sus relatos los protagonistas eran compositores –reales o de ficción, pero en todo caso fueron descritos bajo el halo de *la fantasía*–, y la música funcionaba como tema de disertaciones estéticas y filosóficas; a su vez el ambiente musical del Berlín de la época era retratado en ellos con ironía debido a la frivolidad y a las pretensiones de una burguesía incapaz de captar la profundidad y el significado del arte bajo las condiciones del racionalismo moderno.

Sin embargo, el vínculo entre música y literatura en los escritos de Hoffmann era más profundo. Su obra literaria se fundamentó en una idea esencial: la búsqueda por superar aquella escisión originaria del hombre moderno a través de la destrucción reiterada del proceso de individuación; en su obra, según señalan algunos críticos, la escindida

conciencia del hombre moderno se abre a los abismos de su propio interior. Dentro de esta concepción la música tuvo una importancia fundamental: representaba un medio capaz de desestabilizar la unidad del *yo*, disolviendo la conciencia del individuo en un anhelo por el infinito.

En la búsqueda de este objetivo incluso el tratamiento estilístico de los cuentos adquirió un carácter musical. Dos elementos de este arte confluyeron en la literatura hoffmanniana: *la fantasía* y la *teoría organicista*.<sup>9</sup> *La fantasía* representaba para los románticos aquel impulso interno del ser humano que se manifestaba a través de la obra artística; ya Friedrich Schlegel había afirmado en *Ideas (Ideen, 1800)* que “la fantasía es el órgano del hombre para la divinidad”.<sup>10</sup> Particularmente para Hoffmann *la fantasía* era además una forma de estructurar la realidad a partir de *la visión interna* del artista, que mediante la técnica terminaría por transformarla para revelar su esencia.

Sin embargo, *la fantasía* era sólo un impulso informe que requería de un medio para manifestarse, y sería la *teoría organicista* la que proveyera de una estructura musical a la literatura hoffmanniana, la cual consistía en la concepción de que la obra debía funcionar a la manera de un organismo vivo. Los compositores románticos ya habían aplicado este principio a la música de cámara, pues ante la ausencia del canto y de la poesía debían producir la estructura interna de sus obras a partir de elementos sonoros. De esta forma la composición –musical o literaria– debía surgir de un tema fundamental que, al igual que un ser vivo, se desarrollase a partir de una semilla. Fue así como la esencia musical habría de articular la estructura narrativa de la obra hoffmanniana.

### III

Por tanto, el punto en que se unían la música y la literatura en la obra de Hoffmann era a la vez conceptual –a través de *la fantasía*– y estructural –por medio de la noción de organismo–; ambas artes buscaban revelar en conjunto los signos de una realidad esencial.

El vínculo que surgió entre la música y la literatura implicaba una respuesta ante la opacidad y apatía de un mundo burgués cada vez más insensible a las manifestaciones de lo

divino: el escritor habría de develarle al hombre ordinario un universo de *figuras fantásticas* que despertarían en su interior la intuición de *lo suprasensible*.<sup>11</sup> Por esta razón, la literatura fantástica hoffmanniana funcionaría como una senda que se elevase hasta los dominios del ensueño, pues el poeta “había de hablar en un lenguaje divino sobre las sublimes maravillas del lejano y romántico país en el que vivimos sumergidos en una nostalgia indescriptible. Sí, incluso la obra misma, como una de tales maravillas, había de introducirse en la vida limitada y precaria, y extraer con dulces voces de sirenas a los que voluntariamente a ella se entregasen” (HSS I, p. 83).<sup>12</sup>

La búsqueda por abrir una vía hacia aquellas regiones de *la visión* provocó que Hoffmann formulara el *principio serapiónico* (*das serapiontische Prinzip*). Establecido por los contertulios de la orden de san Serapión dentro de la más extensa colección de relatos de Hoffmann, *Los hermanos de san Serapión*, el *principio serapiónico* se asentaba en la exigencia de que el narrador creara sus historias a partir de acontecimientos reales, pero al reformularlos por medio de su *visión interna* daría origen a aquel vínculo con un reino desconocido; era, pues, la forma en que se manifestaba *la fantasía* como la fuerza activa del narrador. En palabras de Lothar, uno de los contertulios de la orden de san Serapión, el *principio serapiónico* consistía en “que cada uno se esfuerce con toda seriedad por captar la imagen que se manifiesta en su interior con todas sus formas, colores, luces y sombras; para luego, cuando se sienta realmente iluminado, llevar a la vida externa su representación” (HSS I, p. 63).<sup>13</sup> De esta forma, el narrador sería el medio que terminaría por transformar los fenómenos contingentes de la vida hasta revelar su esencia.

La reconfiguración de los eventos realizada por el escritor terminaría por abrir las oscuras puertas del reino de los espíritus.<sup>14</sup> En este punto, la música –debido a su proximidad al *misterio*– se encontraría en el origen y en el fin de dicho proceso: mientras la literatura fungía como la parte manifiesta de la obra, la música representaba el vínculo abstracto e inefable con *lo divino*, ella conduciría al ser al *territorio de la visión*. La realidad sería invadida por seres fantásticos surgidos del universo de la música que – conservando su vínculo sagrado con el misterio– debían arrastrarnos al territorio en que aún era posible la reunificación, la restitución plena del ser humano.

Así, por medio de la música el universo libre de *la fantasía* habría de transformarse en un arquetipo, a través del cual se reconciliarían momentáneamente las oposiciones entre el hombre y la naturaleza.

#### IV

En gran medida la finalidad de la obra hoffmanniana consistía en la búsqueda por producir artificialmente *la visión del infinito* en la cual los personajes se consumían en un anhelo indeterminado por lo divino. Era la sensación de *lo sublime* que, destruyendo a su paso todo sentimiento contingente, toda pasión, habría de revelar al hombre su propia naturaleza.

Por tanto, *lo sublime* surgiría cuando las impresiones generadas por la belleza hubieran superado las formas manifiestas hasta mezclarse con la terrible sensación en que el *yo* parece diluirse en el infinito. La *catarsis musical* que originaría la impresión de *lo sublime* habría de purificar a *la visión* de las impurezas que conllevan los impulsos pasionales; era el estremecimiento que permitiría al individuo superar la sensualidad inherente a las pasiones, pues dentro de la estética hoffmanniana que vinculaba a la música con la literatura, las pasiones –generadas por la poesía– representaban el último eslabón que unía lo divino con este mundo, y sólo al superarlas sería posible penetrar en los dominios de *la visión*.

Esta sensación de *terror* (*das Entsetzens*) surgió además porque, sumidos en el mundo de los fenómenos, los seres humanos sólo podemos captar de manera imperfecta las manifestaciones de lo divino;<sup>15</sup> ésa es la condición de nuestra finitud, nuestro límite terrenal y el equívoco de toda aprehensión religiosa; de ahí que en sus modos de representación: “el escalofrío del miedo, del terror, sólo puede proceder de las limitaciones de un organismo terrenal. Es el lamento del espíritu prisionero que se expresa de esta manera” (HSS II, p. 340).<sup>16</sup>

Para alcanzar esa revelación Hoffmann tuvo que formular su concepción histórica de la evolución de la música europea, lo cual le permitió a la vez fundamentar sus nociones

respecto al significado del arte y determinar los medios que harían posible la percepción de *lo suprasensible*.

En resumen, mi objetivo en este trabajo es delinear en la obra de Hoffmann el camino que antecede al surgimiento de la *música absoluta*;<sup>17</sup> revelar el punto en que convergían la música y la literatura en la búsqueda por volver aprehensible aquella sensación de *lo sublime*, que para Hoffmann representaba una solución a los conflictos de su época.



## Capítulo 1. Concepciones de Hoffmann sobre el desarrollo de la música en Europa

Mediante el par clásico y romántico la historia del arte se coloca en el centro mismo de la teoría estética, comprender el arte significaba sobre todo comprender la historia, o sea, la evolución y la diversidad radical de las formas sucesivamente asumidas por él. Las consecuencias que ello tuvo para el modo de comprender el fenómeno artístico fueron de un alcance tal que resulta difícil exagerar su importancia.

Paolo d'Angelo, *La estética del romanticismo*

### 1.1. Los tres vínculos de la obra artística

Por lo general las estéticas del romanticismo consideraban al arte a través de tres principios esenciales. Siguiendo la *teoría organicista*, en el primero la obra surge de una idea y va desarrollándose a partir de ella igual que un ser vivo.<sup>18</sup> Sin embargo, los seres orgánicos no poseen voluntad sobre su conformación genética: la semilla contiene en sí la forma del árbol que emerge, elevándose sobre la tierra, y este árbol se encuentra determinado por fuerzas ajenas a su voluntad.<sup>19</sup> Es posible que frente a esta concepción del arte, el principal problema de los escritores y filósofos románticos consistiera en alcanzar el punto en que la *libre producción poética* revelara, en un mismo acto, su conexión con la naturaleza.<sup>20</sup> Así, de igual manera en que la energía de la naturaleza traspasa a todos los seres y adquiere forma concreta como una expresión libre y autodeterminante en cada individuo, para los románticos alemanes la obra artística debía contener en sí el germen de su manifestación particular, los principios de cada expresión artística.

En segunda instancia, la obra de arte era comprendida conforme a la naturaleza de cada disciplina artística, derivada de su materia particular y de la variedad de efectos con que pudiera afectar la sensibilidad del público. La estética de Schleiermacher y la de Jean Paul Richter apuntan en esta dirección,<sup>21</sup> la cual culminó en la reunificación de las artes realizada por Wagner con *la obra de arte total* que, con base en el anhelo del primer romanticismo alemán de “volver a reunir todos los géneros separados de la poesía”,<sup>22</sup> pretendía restaurar la unidad perdida, tras la decadencia del arte trágico de la Antigüedad,

bajo un renovado programa estético-político. En este anhelo de reunificación las artes habrían de encontrarse unidas para alcanzar una misma finalidad. Para Wagner el drama debía anclar la existencia con aquello que en la música sólo podía manifestarse de manera abstracta e inefable; así, las representaciones teatrales habrían de producir estados anímicos transitorios, pues fungían como el andamiaje de una estructura que conduciría a lo desconocido, al profundo universo del ser y lo insondable: “Wagner llama a sus dramas ‘acciones de la música hechas visibles’. La música es la ‘esencia’, y el drama se presenta como su ‘apariencia sensible’”.<sup>23</sup>

Pero quizá aquello que permitió evolucionar al romanticismo alemán fue su indagación continua sobre el desarrollo histórico de las formas artísticas, realizada principalmente por los integrantes del círculo de Jena; de la Antigüedad clásica a la literatura védica, de Calderón a Dante, de Cervantes a Shakespeare, al comparar la sensibilidad del hombre moderno con las obras artísticas de otras épocas los románticos alemanes generaron nuevas concepciones sobre el arte que les permitieron ubicarse en la evolución de las disciplinas artísticas. Dentro de este contexto, Hoffmann comprendió históricamente el despliegue de las manifestaciones musicales, como se hace evidente en sus cuentos y reseñas, según los cuales el artista “sólo al introducirse auténtica y profundamente en las obras de los maestros le pondrá en una relación misteriosa con el espíritu de éstos. Se encenderá en él la fuerza dormida, se producirá el éxtasis en el que despertará a una nueva vida como de un sordo sueño, y comprenderá los maravillosos sonidos de su propia música” (FMC, p. 335).<sup>24</sup> No obstante, la compleja concepción hoffmanniana no se reducía a una teoría evolucionista del arte musical, sino que concebía que distintas corrientes recorrían a la vez cada época; las nociones que caracterizaban a estos periodos surgían de la evolución espiritual del hombre, mientras las demás cualidades permanecían latentes, esperando el momento de resurgir con renovada fuerza.

## **1.2. Impresiones de Hoffmann respecto de la corporeización de la música del mundo grecolatino**

Hoffmann estableció los fundamentos a partir de los cuales es posible reconstruir esta concepción histórica de la música especialmente en dos escritos: el ensayo “Sobre la

música instrumental de Beethoven”, cuya versión final apareció en el primer tomo de *Fantasías a la manera de Callot*, y el artículo “Antigua y nueva música sacra” –que originalmente se encontraba disperso en varias reseñas musicales–, el cual fue incorporado a manera de coloquio en el segundo libro de *Los hermanos de san Serapión*; en ellos reunió las teorías sobre estética musical que emplearía en gran parte de su obra literaria. A partir de este último artículo es evidente que, siguiendo las tendencias de la época, Hoffmann consideraba a las artes plásticas y a las artes figurativas como los dos polos contrapuestos del mundo antiguo y del mundo moderno; el arte corporal de la Antigüedad clásica había subordinado a la materialidad todas sus manifestaciones artísticas: “en el mundo antiguo [...] la música y la pintura [...] fueron aplastadas por el poder de la escultura; o, mejor dicho, no pudieron conseguir una figura propia entre las enormes masas de la escultura” (HSS II, p. 149).<sup>25</sup> Esto ocurría porque –según ciertas concepciones extendidas entre los románticos alemanes– a través del mito y de la religión en el mundo antiguo el sujeto estaba unido a la naturaleza en una profunda identidad; la fuerza expresiva de sus obras solía atribuirse a la ingenuidad primordial, por medio de la cual los antiguos se encontraban en una relación sensual con la materia. Como consecuencia, música y pintura eran sólo las figuras espectrales apenas insinuadas de lo que hoy conocemos bajo esos nombres; de acuerdo con Hoffmann, los griegos poseían una vaga intuición de sus fundamentos, pues en la pintura desconocían tanto la perspectiva como el colorido, mientras que en la música sus nociones sobre la melodía y la armonía se encontraban en incipiente formación;<sup>26</sup> sin embargo, Hoffmann reconocía la naturaleza divina de la música en la tragedia de la Antigüedad: “incluso el primer germen de la música actual [...] pudo servir al mundo antiguo únicamente según su definición más propia, es decir, para el culto religioso. Pues no otra cosa eran ya desde el comienzo sus dramas, que contenían representaciones festivas de las penas y alegrías de un dios” (*idem*).<sup>27</sup> Los dolores corporales de los hombres eran también los de sus dioses; en el movimiento contrapuesto de este culto los dioses fueron arrastrados hacia la materia, y el mito, manifestado a través de la acción dramática, fue encerrado en el círculo de la representación, expresándose con dificultad en el aliento que traspasaba las máscaras que portaban los actores y el coro. En la ambivalencia de ese profundo vínculo lo divino de dichas manifestaciones fue conducido hacia una

*corporeización sensible*, mezclándose con lo humano hasta volver irreconocible su naturaleza originaria.<sup>28</sup>

A la vez, la Antigüedad fue el origen de la música entendida como especulación filosófica. Según las teorías pitagóricas, el mundo estaba construido como una máquina tan armoniosa que era imposible escuchar su movimiento; de esta conceptualización se seguía que al calcular la intensidad y las relaciones de los tonos era posible adentrarse en la esencia del mundo, la cual se revelaba a partir de proporciones numéricas que producían la unidad del universo. Para los pitagóricos “conocer la música significaba ponerse en contacto con las leyes divinas y la belleza de toda creación”.<sup>29</sup> De acuerdo con estas concepciones, el número era el principio en que se fundaba el universo, la unidad objetiva que se expresaba en tonos puros. Éstos fueron los principios que más tarde conformarían la música de las esferas, la cual tuvo una importancia primordial durante todo el Medievo bajo la forma de la *musica speculativa*, pues se encontraba vinculada con la constitución del cosmos, y en correspondencia con las resonancias astrales dominar los sonidos implicaba controlar las fuerzas de la naturaleza (cuya esencia era posible descubrir en sus relaciones numéricas) que revelaban mediante sonidos la más profunda estructura del universo, aquella que subyace en la esencia de las cosas.<sup>30</sup>

Como veremos más adelante, dentro de la obra hoffmanniana estos principios cobrarán relevancia en la conformación del *musicus* Klingsohr del relato “La contienda de los cantores”.

### **1.3. Apreciaciones de Hoffmann acerca de la música piadosa del Medievo**

La teoría que Hoffmann explora en su artículo “Antigua y nueva música sacra” señala que únicamente por medio del cristianismo pudo surgir el arte evanescente de la música, al descubrir su verdadera esencia, a la cual sólo en el mundo moderno le fue dado aparecer bajo su forma definitiva. Empero, esta evolución se complicó debido a que en sus orígenes el cristianismo no pudo evitar someterse a los principios rítmicos de la música de la Antigüedad, que paralelamente a la evolución del arte medieval asumieron nuevas formas durante los primeros siglos de la era cristiana. Hoffmann atribuyó a los papas Ambrosio y

Gregorio la introducción en las iglesias de los himnos latinos como fundamento para la música cristiana: el *canto fermo*,<sup>31</sup> que representaba los vestigios eruditos y sin vida de épocas pasadas. Mientras tanto, en la revisión crítica de los fundamentos sonoros promovida por el *ars nova*,<sup>32</sup> los medievales descubrieron la notación musical, la clave que abriría a través de la música el reino espiritual del verdadero cristianismo: “se habían despertado los maravillosos sonidos del lenguaje de los espíritus, que resonaron sobre la tierra. Ya se había logrado dominarlos; se había encontrado el jeroglífico de la nota en su encantamiento melódico y armónico. Me refiero a la escritura musical” (HSS II, p. 150).<sup>33</sup> Así, según Hoffmann, cuando las deformaciones de los principios de la música de la Antigüedad alcanzaron extremos insospechados, el culto fue profanado, imponiéndosele como música una ciencia especulativa; entonces se produjo una confrontación abierta entre dos de las tendencias principales que impulsaron el arte musical del Medioevo; la excesiva y artificiosa ornamentación de la música de la Antigüedad puso en peligro la existencia de este arte dentro del culto religioso, y pronto el papa Marcello II quiso expulsar toda música de las iglesias, pues ante aquellas deformaciones provenientes del mundo pagano el sumo pontífice era incapaz de comprender que la música –conferida de un nuevo carácter– podía convertirse en el centro del culto, revelando las íntimas afinidades espirituales de una comunidad religiosa. Sucedió entonces que, en respuesta a las intenciones del papado reflejadas en las reformas clericales del Concilio de Trento, Giovanni Pierluigi da Palestrina<sup>34</sup> compuso su *Misa a 6 voces*, con la cual logró modificar la decisión del papa Marcelo II, y el esplendor de aquella obra, que desde entonces fue conocida como *Missa Papae Marcelli*, se extendió rápidamente por todos los rincones de la cristiandad, inaugurando la época más gloriosa de la música sacra italiana.

Siguiendo una concepción de la Antigüedad, en sus *Comentarios al sueño de Escipión* Macrobio estableció un paralelismo entre las siete cuerdas de la lira y los sonidos producidos por los siete planetas en el curso de su órbita, toda vez que había una íntima correspondencia entre ambos; de esta forma, al imitar la música de los astros con su instrumento, el artista sería capaz de penetrar en los misterios del cosmos.<sup>35</sup> Despojada de su carácter pagano esta analogía se transformó en una concepción constante de la era cristiana; las voces del coro habrían de ascender hacia la cúpula de la iglesia como

expresión de una comunidad espiritual unida en alabanza a Dios, reflejándose en el *chorea* de los ángeles; porque para los cristianos la bóveda de la iglesia era el centro que unificaba todas las voces, reuniéndolas en un canto que las devolvía a los hombres como evidencia celestial de la transfiguración divina: “un momento en que el espíritu puede entrever, al elevarse, la realidad de las bellezas celestiales”.<sup>36</sup> Esta conceptualización adquirió relevancia en la analogía entre las cualidades de las voces del coro y las estructuras arquitectónicas de las iglesias, las cuales según Hoffmann repercutieron en la naturaleza de la música sacra italiana, y sobre todo en la sencillez de la obra de Palestrina, que combinaba el fervor religioso con la fuerza de una expresión pura, sin adornos ni impulsos melódicos innecesarios, pues “la música sencilla tiene un efecto musical mayor en la iglesia, porque cuanto más rápido se suceden las notas tanto más resuenan en la alta bóveda y hacen que todo resulte menos claro y comprensible” (HSS II, p. 147).<sup>37</sup> Por otra parte, la piedad de la música sacra frente al enfoque filosófico-especulativo de la música de la Antigüedad consistía en que el coro no pretendía indagar, bajo intenciones espurias, en los insondables misterios de la creación;<sup>38</sup> era en cambio expresión de un verdadero culto, surgido del entusiasmo pleno de los espíritus.

Al mismo tiempo que surgía la música sacra, en los círculos paganos las cortes feudales del Mediodía occitano comenzaron a reunir a su alrededor a toda clase de artistas, ya que al formarse centros de poder los nobles requerían investirse de una renovada dignidad; bajo su mecenazgo la música “se transforma de un arte de diversión en un arte de representación, verdadera encarnación del poder y las virtudes del mecenas”.<sup>39</sup> Así, la música se convirtió en emblema del poder feudal que pronto habría de cobrar forma bajo la naciente lírica cortés que se extendió al resto de Europa. Como consecuencia, a la par de estos complejos desplazamientos de la sociedad feudal surgieron nuevas categorías entre los músicos: el juglar, que fungía como intérprete de canciones ajenas; el trovador, que componía “tropos” (lat. *tropare*) y reelaboraba incesantemente sus canciones sobre el amor; y el *filósofo* (*musicus*), el cual terminó por legitimarse dentro de las cortes medievales, puesto que era considerado el único capaz de demostrar el sentido filosófico-teológico de una *producción sonora*; de ahí la profunda distinción entre el arte de los sonidos y la *musica speculativa*, pues se sustentaban sobre fundamentos diferentes.<sup>40</sup>

#### 1.4. “La contienda de los cantores”: el origen del artista romántico

Apoyándose en la obra de Johann Christoph Wagenseil, Hoffmann representó estas aproximaciones al arte musical en su cuento “La contienda de los cantores”, cuyo argumento contiene algunas claves para el surgimiento del músico romántico: en las altas regiones del Wartburg el príncipe Hermann, *landgrave* de Turingia, consiguió reunir alrededor de su corte a un círculo de trovadores, compuesto por Walter von der Vogelweid, Reinhart von Zwekhstein, Heinrich Schreiber, Johannes Bitterolff, Wolfram von Eschinbach y Heinrich von Ofterdingen. En aquella época incluso lo profano se encontraba investido de un aura divina, y los artistas eran como *sacerdotes de una sola Iglesia* unidos por la música, cuyo centro armónico y espiritual era la condesa Mathilde, pues su belleza producía a su alrededor un idilio en el que la personalidad de cada trovador podía expresarse con plena libertad, complementando a las demás en la plena comunión de sus espíritus: “cada uno tenía, naturalmente, su propia manera, pero igual que cada nota de un acorde suena distinta y, sin embargo, todas ellas juntas producen la más deliciosa armonía, así también ocurría que las distintas melodías de los maestros sonaban armoniosamente y parecían rayos de una misma estrella” (HSS II, p. 23).<sup>41</sup> Pronto surgirían ciertas notas destempladas, provenientes del espíritu lacerado de Heinrich von Ofterdingen, las cuales terminarían por romper la sutil armonía de aquel círculo maravilloso. Eran los compases disonantes de su ser metafísicamente herido por el trauma de la escisión originaria que, como fuerzas desconocidas, arrastraron al trovador hacia un anhelo indeterminado, manteniéndolo suspendido en los abismos de su propio interior; y este deseo finalmente se proyectó en la aspiración de un amor mundano hacia la condesa Mathilde: “era la estrella centellante que al irradiar en mi interior había despertado ese destructivo dolor nacido de un desesperado anhelo” (HSS II, p. 26).<sup>42</sup> Ante aquel amor sin esperanzas Heinrich von Ofterdingen quedó expuesto a las influencias de espíritus terrenales, los cuales terminaron por materializarse bajo la forma de una figura demoniaca que lo condujo a Siebenbürgen, en búsqueda del nigromante Klingsohr, el gran maestro de las siete artes liberales.

Durante un año los trovadores lamentaron la pérdida de Heinrich von Ofterdingen, pero cierto día un misterioso joven se presentó ante la corte y comenzó a interpretar una extraña

canción, cuyos compases contrastaban con los tonos puros que les eran habituales; parecía haber tocado a las puertas de un oscuro y lúgubre reino, conjurando poderes desconocidos que arrastraban a los oyentes hacia tierras lejanas. La victoria de Heinrich von Ofterdingen fue inmediata –él era el joven extranjero– y con ella consiguió el favor de la condesa Mathilde. Empero, los demás cantores pronto revelaron la falsedad y repulsión que les provocaban las composiciones antinaturales de su compañero, incluso el príncipe Hermann parecía concordar con aquellas opiniones. Como resultado los trovadores pidieron al *landgrave* de Turingia que les permitiera medir fuerzas con Heinrich von Ofterdingen en una competencia, que desde entonces fue conocida como la batalla del Wartburg.

Los espíritus que lo dominaban parecían haber abandonado a Heinrich von Ofterdingen, por lo cual perdió reiteradamente ante sus contrincantes; entonces, conducido por la desesperación y la arrogancia, el trovador cometió un acto de impiedad contra su mecenas y las damas de la corte. Los demás maestros cantores reclamaron justicia frente a aquellas ofensas y el *landgrave* proclamó que el conflicto tendría que resolverse en una justa poética, cuyo juez sería el maestro Klingsohr. El perdedor habría de ser ejecutado al terminar la contienda.

Unos días antes del desafío, Wolfram von Eschinbach se entrevistó con el maestro Klingsohr. Se enfrentaron entonces ambas fuerzas: el *musicus* Klingsohr, que extraía su poder de los espíritus que conjuraba desde los abismos, se confrontó con el cantor Wolfram, cuya alma profundamente traspasada por el resplandor de la existencia conseguía manifestarse en el canto libre del trovador. La ingenuidad del espíritu infantil de Wolfram lo ayudó a sobreponerse a las oscuras presencias que emergían del nigromante Klingsohr y finalmente consiguió vencerlo. Pero esas fuerzas tenebrosas que atravesaban al nigromante se manifestaron en el demonio Nasias, a quien Wolfram tuvo que enfrentar a la noche siguiente. Aquel extraño ser invocó a la música de las esferas y a la sensualidad amorosa como el resurgimiento de la materialidad del mundo antiguo, los mismos principios con que Heinrich había aprisionado a la condesa Mathilde; pero Wolfram proyectó ese deseo y lo transformó, revelando la verdadera naturaleza de lo divino que se expresaba detrás de aquella sensualidad.

Tras su derrota, Klingsohr se excusó con el *landgrave* y partió antes de que se efectuara la justa poética. El día señalado Wolfframb von Eschinbach fue elegido como contendiente de Heinrich von Ofterdingen. Incluso siendo capaz de arrastrar al auditorio con su pasión sensual por la vida, Heinrich no pudo vencer a Wolfframb, quien con la pureza de su canto logró romper los círculos mágicos que habían apresado tanto a la condesa Mathilde como a su amigo Heinrich von Ofterdingen. El verdugo estaba listo para ejecutar su mandato, pero al instante Heinrich se desvaneció en la bruma.

Como en muchos otros cuentos de Hoffmann, el protagonista de “La contienda de los cantores” se encuentra atrapado entre potencias antagónicas. En el arte de Klingsohr los sonidos actúan como una combinación de fórmulas mágicas que evocan figuras tangibles, a través de las cuales el *filósofo* expresa su unión con fuerzas astrales que arrastran a la música hacia las manifestaciones contingentes y sensuales de la existencia; pero en ese proceso el ser se desdobra, transformándose en un contenedor de potencias desconocidas que escinden y refractan el alma. Así confiesa Klingsohr el principio rector de su arte: “mi ciencia gobierna sobre poderes oscuros, nuestro ser interior nos separa en dos” (HSS II, p. 46).<sup>43</sup> En contraste, Wolfframb von Eschinbach pertenece a esa clase de seres puros, estrechamente unidos a la naturaleza y no contaminados por el mal de la reflexión; él es uno de aquellos representantes de la armonía originaria ante la cual los espíritus deberán subordinarse, y es capaz de transformar oscuros principios para investirlos de un renovado carácter poético: “¿qué le importa al sediento caminante que las uvas con que se solaza hayan germinado y surgido del mismo fuego del infierno? Así pues, disfrutaré de la profunda sabiduría y enseñanzas del maestro, sin buscar más allá y sin guardar de todo ello nada más que lo que el espíritu limpio y puro es capaz de llevar dentro de sí” (HSS II, p. 41).<sup>44</sup> Por lo cual, en “La contienda de los cantores” sólo Heinrich von Ofterdingen<sup>45</sup> representa la plena evolución hacia el artista romántico: debido a la separación entre su ser y la naturaleza el trovador es incapaz de discernir entre las fuerzas que actúan sobre él; por tanto, la condesa Mathilde, quien habría de personificar una aspiración trascendental, se transforma en objeto de una pasión erótica, pues en el momento en que este anhelo indeterminado entra en contacto con la realidad, el principio interno se ve en consecuencia suprimido. En esta escisión primordial el artista alcanza la capacidad de refractarse, revelando su naturaleza y la posibilidad de transformar las experiencias externas. Así,

mientras el ser poético es pura interioridad, el ser escindido consigue restablecer el equilibrio, adquiere cierto dominio sobre los principios de su duplicidad. Heinrich debe liberarse de las ataduras sensuales que lo conducen a los abismos de lo corpóreo; así, el músico resurge purificado del inframundo, investido de un nuevo carácter que se revela en la artificialidad ineludible del arte moderno, conservando al mismo tiempo la expresión plena de su ser más íntimo; Heinrich integra y sintetiza ambos principios, tal como Hoffmann lo había anunciado previamente en *Fantasías a la manera de Callot*: “El compositor sólo se introduce verdaderamente en los misterios de la armonía si a través de ella es capaz de influir en el ánimo del hombre. Las proporciones numéricas, que para el gramático sin genio no son más que rígidos y muertos ejemplos aritméticos, son para el compositor pótimas mágicas de las que hace surgir un mundo” (FMC, p. 67).<sup>46</sup>

### **1.5. Opiniones de Hoffmann sobre la música del romanticismo alemán**

En la época en que Hoffmann produjo su obra literaria la evolución de estas concepciones había diversificado ya en gran medida los estilos musicales; así, en el artículo “Antigua y nueva música sacra” afirma que “como en todas partes comienzan a servirse de los mismos medios de expresión, se ha llegado casi al punto de que ya no existe ningún estilo” (HSS II, p. 149).<sup>47</sup> Estas circunstancias pronto complicarían el panorama musical de inicios del siglo XIX, pues la confusión de estilos provocó que fuera necesario establecer distinciones esenciales entre los principios que guiaban a las diversas manifestaciones artísticas. Hoffmann dejó constancia de sus indagaciones sobre estos problemas en la narración “El poeta y el compositor”; en ella comenzó por discernir entre la variedad de expresiones musicales de su época y las relaciones que establecían entre sí partiendo de afinidades y diferencias. En consonancia con la *teoría organicista* Hoffmann entendió que, en tanto las reglas de toda disciplina habrían de provenir de la naturaleza de cada arte, los compositores tendrían que crear sus obras a partir de unidades orgánicas e integrales para que transportasen al auditorio a estados de profunda consternación: “es evidente que el escritor de óperas, teniendo en cuenta la composición, la economía del conjunto, ha de permanecer fiel a las reglas del drama, *surgidas de la propia naturaleza del objeto*” (HSS I, p. 97, las cursivas son mías).<sup>48</sup> De acuerdo con esta idea, Ludwig –uno de los protagonistas de “El

poeta y el compositor”– sugiere que la *tragedia musical* habría de fundamentarse en el presentimiento de un misterioso orden que articulase los sucesos: el *destino*; así, en la vía de los héroes oscuras potencias se mostrarían ante los hombres, restableciendo el principio que vinculaba a los mortales con lo divino. A través de la expresión musical el compositor conseguía revelar al oyente su propio *destino*; de tal forma “en su relación con los dioses, que eleva al hombre a la vida superior, que le despierta y le lleva incluso al acto divino, ha de sonar una lengua superior en los maravillosos acentos de la música” (HSS I, p. 94).<sup>49</sup> De ahí que Hoffmann considerase que incluso la tragedia ática requería de medios de expresión más evocativos y abstractos que la simple palabra, y en su coro el arte de la Antigüedad mostraba indicios de su aspiración hacia lo supraterráneo,<sup>50</sup> que elevase al auditorio más allá de la tragedia que se representaba frente a ellos: “el misterioso y oscuro poder que gobierna sobre los dioses y los hombres camina visible ante sus ojos y entre extraños sonidos llenos de presentimientos, oye cómo se anuncian las eternas e inmutables decisiones del destino” (*idem*).<sup>51</sup>

En contraposición, Hoffmann consideraba que en la *ópera buffa italiana* el *azar* habría de servir como un principio distinto de causalidad que, introduciendo lo fantástico en la vida burguesa, perturbaría el sentido ordinario de la vida: “lo fantástico, que surge en parte por el impulso aventurero de los caracteres y en parte por el extraño juego de la casualidad, se introduce con osadía en la vida cotidiana trastornándolo todo” (HSS I, p. 95).<sup>52</sup> Ambos órdenes –el de la realidad y el de la fantasía– se superponían, y extrañas figuras de otro mundo evolucionaban en un sinfín de manifestaciones; hasta que las piezas se ajustaban, y despertando por esas profundas evoluciones de la existencia el hombre moderno lograría reconocer en aquel país de la poesía a su verdadera patria.

Según la concepción hoffmanniana sobre la *ópera romántica*, un primer impulso poético daría paso a la música como su manifestación necesaria; la *conexión poética interna* implicaba construir una estructura con la cual el hombre lograra superar la esfera de la vida ordinaria que lo mantenía aprisionado. A partir de las pasiones la *ópera romántica* introduciría las resonancias de una existencia superior; en este sentido la música funcionaba como un puente que se tendía hacia el *misterio* y, surgida de un primer entusiasmo poético, habría de revelar lo etéreo que subyace tras la manifestación de las formas. La obra

subordinada a esta idea alcanzaría unidad entre la expresión poética y la musical, para que, encerrado en el círculo de extrañas apariciones, lo maravilloso surgiera de la vida misma: “una vez acostumbrados al país extranjero, creemos en todos los visibles prodigios que tienen lugar, como consecuencia necesaria de la influencia de naturalezas superiores sobre nuestro ser” (HSS I, p. 90).<sup>53</sup> Con este fin Hoffmann consideraba que en la *ópera romántica* lo cómico y lo trágico se fundían en una sola unidad expresiva que habría de conmover el ánimo de los espectadores. Sin embargo, surgidos del círculo mágico los extraños principios que mantenían cautivos a los protagonistas también aprisionarían al auditorio bajo impulsos pasionales; el terror liberaría a los hombres atrapados por sus propias pasiones y a través de la música se revelaría un universo maravilloso que terminaría manifestándose como un anhelo indeterminado. Así, mientras la función de *lo terrible* consistía en quebrantar la esfera de los sentimientos, la música habría de extraer al auditorio del interior de aquel círculo, proyectándolo en un impulso hacia *lo suprasensible*, pues “¡Donde se agota la pobre palabra, se abre una fuente innegable de medios de expresión!” (HSS I, p. 98).<sup>54</sup> La naturaleza de lo maravilloso es evidente en la obra de Carlo Gozzi que Hoffmann, en “El poeta y el compositor”, eligió para ejemplificar la esencia de las obras románticas; en su cuento “El cuervo” el sacrificio final de la joven princesa Armilla es el acto necesario y terrible por el cual se revelaría el significado de los perturbadores acontecimientos que habían aprisionado a los protagonistas bajo un férreo y mágico *destino*. Así, el *efecto total* se explica por el camino que había sido marcado previamente: “se ha cumplido el grande y misterioso destino, todo el dolor ha terminado” (HSS I, p. 93);<sup>55</sup> la princesa vuelve a la vida y el orden se reinstaura bajo los principios de lo maravilloso, que finalmente revela su *misterio*.<sup>56</sup>

## **1.6. Transiciones cromáticas de la música del romanticismo: Haydn, Mozart, Beethoven**

Tal como dejó constancia en su artículo “Antigua y nueva música sacra”, Hoffmann comprendía que en la evolución del arte musical las distintas corrientes que impulsaban a sus manifestaciones se desvanecían o volvían a surgir con renovada fuerza, produciendo nuevas formas en que se expresaba su naturaleza. Así, para Hoffmann particularmente la

música religiosa italiana dio paso a la música romántica como consecuencia necesaria de la evolución hacia la sensibilidad del hombre moderno.<sup>57</sup> Sin embargo, de la misma forma en que durante el Medievo el arte musical mostraba rasgos latentes de esta sensibilidad, el romanticismo era traspasado por distintas corrientes musicales que Hoffmann encontró personificadas en la tríada compuesta por Haydn, Mozart y Beethoven.<sup>58</sup> Hoffmann representa, a partir de transiciones, la degradación cromática de la luz crepuscular para simbolizar la evolución que culminaría en el genio romántico. Dentro de este proceso Haydn personifica al artista ingenuo e infantil, íntimamente unido a la naturaleza; en sus composiciones lo divino aún está presente como una imagen que se transfigura en la lejanía; el paisaje mismo es una manifestación de aquella fuerza divina que resplandece en el horizonte, pues su brillo crepuscular se despliega para conformar el bosque, las montañas y los seres que presienten la cercanía de las potencias originarias.

En cambio, a través de la música de Mozart la oscuridad se abriría paso, arrastrando al auditorio hasta las profundidades del espíritu, produciendo en él un dolor sobrehumano, como el presentimiento del infinito; pero la *catarsis* final no se produce, en tanto que aún no se han desvanecido las últimas siluetas a la luz del horizonte: “el amor y la melancolía resuenan en voces espirituales. La noche se levanta en un brillo púrpura, y con un anhelo inexpresable vamos tras las figuras que nos llaman amablemente junto a sí, mientras vuelan a través de las nubes en un eterno baile de esferas” (FMC, p. 63).<sup>59</sup>

Para Hoffmann únicamente el espíritu musical de Beethoven era capaz de provocar un eterno anhelo, despojado por completo de las formas. La oscuridad ha caído y se cierne terrible sobre los hombres, y en el sufrimiento de la escisión el compositor conseguía separar su *yo* para gobernar con plenitud sobre las potencias del espíritu, ya que sólo del dolor provocado por esta fractura podría surgir el *visionario*, alejado ya de las manifestaciones contingentes de la existencia:

la música instrumental de Beethoven nos abre el reino de lo inmenso, de lo inconmensurable. Rayos ardientes cruzan la profunda noche de este reino, y entonces percibimos gigantescas sombras que fluctúan, ascienden y descienden, nos envuelven

cada vez más y más estrechamente y nos destruyen, pero no destruyen el dolor del eterno anhelo en el que se sumerge y se hunde la alegría que había ascendido rápidamente en jubilosas notas. Y sólo en ese dolor, que devorando, mas no destruyendo, el amor, la esperanza, y la alegría, intenta hacer estallar nuestro pecho con la asonancia plena de todas las pasiones, continuamos viviendo y somos entusiastas visionarios (FMC, p. 63, con ligeras modificaciones en la traducción).<sup>60</sup>

Esto fue lo que Hoffmann reveló de la obra de Beethoven, particularmente refiriéndose a su *Quinta sinfonía*: que cuando la luz del mundo ha declinado, el ser puede observar las formas que surgen libres de su propio universo interior. El lenguaje y las pasiones son los últimos reductos de la forma dentro del arte musical, y sólo al separarse de ambos la música es capaz de manifestar su verdadera esencia. Dichas circunstancias implicaban que la música instrumental habría de suplir la falta de objeto a través de una estructura coherente, pues la anexión de elementos habría de configurarse bajo una disposición distinta de la que subsistía dentro de la música vocal. Hoffmann descubrió la estructura interna –que creaba el efecto de lo inconmensurable– en la alusión, ampliación y transformación del tema principal de la *Quinta sinfonía*: “nace un bello árbol que a partir de una semilla hace crecer hojas, flores y frutos [...] las continuas alusiones al tema principal, [...] muestran cómo el gran maestro comprendió y concibió en su espíritu el todo” (FMC, p. 65).<sup>61</sup> El compositor habría de enlazar los motivos hasta producir una estructura que articulase toda la obra, con lo cual el tema central conseguiría desplegarse como una *forma orgánica*, revelando el ser contenido ya en la simiente.

### **1.7. Sobre la creación del músico virtuoso**

A finales del siglo XVIII y principios del XIX los problemas de creación de la música romántica derivaban de la superficialidad con que se concebía este arte; la educación artística de la clase burguesa había generado infinidad de obras vacías porque los compositores asumían como principio incuestionable producir *efecto*, pero no poseían un verdadero impulso interno, o en la búsqueda de cierto virtuosismo vacío –con el que el intérprete consiguiera desplegar su talento– creaban obras técnicamente complejas pero sin vida. En contraparte, Hoffmann consideraba que adentrándose en sus propias sensaciones el genio musical verdadero sería capaz de producir la forma como una proyección natural de

su ser interior; por eso advierte que “el arte de componer sin efecto es el de retener en los jeroglíficos de los tonos (las notas) lo percibido en el interior durante el éxtasis” (FMC, p. 332).<sup>62</sup> Así, en la medida en que la música provenía del genio del artista romántico, éste habría de superar un complejo proceso para alcanzar el momento en que fuera capaz de manifestarse con plena libertad. El “Certificado de aprendizaje de Johannes Kreisler”, escrito con que Hoffmann cierra *Fantasías a la manera de Callot*, da cuenta de este proceso: en un primer momento impulsos misteriosos surgen del espíritu del ser dotado de un talento especial, y lo atraviesan sin que él tenga posibilidad de controlarlos, pues aún no posee poder alguno sobre ellos; y en este entusiasmo originario fantásticas figuras parecen revelarse como latencias invisibles, las resonancias divinas que buscan manifestarse en el mundo a través del artista: “cantos desconocidos que nunca había oído fluían en mí” (FMC, p. 337).<sup>63</sup> Pero al ser puro, dominado por estos impulsos, le sobreviene una frustración por su incapacidad para retener los signos y extraer del mundo de los sueños aquellas imágenes, hasta desplegarlas sobre la realidad; ante el desfase entre el deseo de revelar la impresión interior y las limitaciones técnicas que le impiden realizar lo percibido en *la visión*, el ser regresa desterrado a este mundo, atravesado por un anhelo que fue incapaz de extraer de su interior.

La educación burguesa del siglo XVIII conduciría a que, en una época posterior, el aspirante a músico se abocase al estudio de los principios estructurales de su arte, adquiriendo pericia técnica y realizando indagaciones en los aspectos meramente formales de la música. Empero, Hoffmann advierte que este aprendizaje conlleva el olvido del entusiasmo originario, y el vacío que provoca la ausencia de una pulsión interior se extenderá a sus composiciones, que surgirán como ejercicios estériles. Sólo el reencuentro con ese primer impulso liberará a su genio, cuya fuerza interna despertará de nuevo a la vida, poniéndolo en contacto con aquellas misteriosas potencias a las que, al ser ya un artista completo, finalmente será capaz de conferirles forma para conducir al auditorio al reino del cual han surgido, pues como afirma el maestro de Johannes Kreisler en aquel certificado: “el ensueño me abrió su reino brillante y magnífico” (FMC, p. 338).<sup>64</sup>

### 1.8. “El caballero Glück”: en el cáliz

Como en todo acercamiento a lo divino, penetrar en *la visión* es un acto peligroso; los hombres se extravían en aquel mundo: “muchos se pierden soñando el sueño en el país de los sueños...” (FMC, p. 41);<sup>65</sup> y sólo algunos seres dotados serán capaces de transgredir su umbral y extraer las figuras concebidas durante *la visión*; pero incluso extraer del sueño estas revelaciones conlleva el peligro de cometer un acto de impiedad contra los principios de que han surgido. Esto es lo que ocurre en “El caballero Glück”,<sup>66</sup> la primera narración que Hoffmann publicó en el *Periódico general de música*. En el bullicioso y superficial ambiente berlinés de principios del siglo XIX, el narrador de la historia conoce a un misterioso personaje que parece estar especialmente dotado para la música; después de conseguir que una mediocre orquesta callejera interprete pasablemente la obertura de *Ifigenia en Aulide*, el extraño revela el secreto del que proviene su arte:

cuando estuve en el reino de los sueños me torturaban mil dolores y temores. [...] Tan pronto me hundían en los abismos del mar como me alzaban por los aires. Rayos de luz que me rodeaban con dulce claridad cortaban la noche. Me desperté de mis dolores y vi un ojo, grande y claro, que miraba un órgano y, según lo miraba, surgían notas que se reflejaban y entrelazaban en maravillosos acordes, como nunca hubiera podido imaginar siquiera. Las melodías fluían hacia arriba y hacia abajo, y yo nadaba en esa corriente y quería hundirme en ella; entonces el ojo me miró y me levantó, y me mantuvo por encima de las olas (FMC, p. 41).<sup>67</sup>

A pesar de las confesiones que ha revelado el espíritu fantástico y auténticamente musical de aquel personaje, pronto escapa del narrador, profundamente herido por la frivolidad del ambiente burgués y atormentado por la duda sobre la consagración artística del escritor.

Meses más tarde el narrador vuelve a encontrarse con el extraño músico afuera de una sala de conciertos, en cuyo interior en esos momentos se representa la *Armida* de Glück; inesperadamente el desconocido lo conduce a su casa, donde a la luz de una vela interpreta al piano asombrosas variaciones de la obertura de *Armida*, que producen en el escritor el presentimiento de una existencia superior; las evoluciones musicales ascienden como manifestaciones de un espíritu atormentado por *la visión*, según confiesa el compositor:

“escribí todo esto al volver del reino de los sueños. Pero revelé lo sagrado a los profanos y una mano helada apresó este corazón ardiente; no se quebró. Y entonces fui condenado a caminar entre los profanos, como un espíritu solitario..., sin forma, para que nadie me pueda conocer, hasta que el girasol me eleve de nuevo a lo eterno” (FMC, p. 46).<sup>68</sup> El narrador descubre entonces que las hojas pautadas están en blanco y la música surge pura del interior del intérprete. Se acerca la revelación final, la vela se apaga y el desconocido desaparece en las tinieblas... para regresar investido de su antigua dignidad, y a la luz de un cirio confiesa: “¡Soy el caballero Glück!”; y aunque el afamado compositor había muerto más de dos décadas antes de la época en que se sitúa el cuento,<sup>69</sup> las piezas se conectan y le confieren sentido a todo lo que Glück había revelado anteriormente: la consagración en el reino de los sueños, su terrible soledad en la búsqueda desesperada por volver a aquella *visión*, su repugnancia frente a la mezquindad de la vida burguesa.

En el tiempo en que el verdadero Glück compuso su obra, el *dramma in musica* debía suplir a la ópera clásica italiana, que en aquel entonces se encontraba en plena decadencia; la reforma de Glück consistía en una síntesis de las artes, la perfecta fusión del texto y de la música; la desacralización de la música era un proceso natural que el personaje de Hoffmann asume dolorosamente como parte de su propia evolución espiritual y artística. Todo inició con la consagración de Glück en el reino de los sueños, cuando por primera vez se descubrió en el centro de un fantástico *cáliz*:

me encontraba en un valle maravilloso y escuchaba cómo las flores cantaban al unísono. Tan sólo un girasol permanecía en silencio e inclinaba su triste cáliz cerrado hacia la tierra. Unos lazos invisibles me llevaban hacia él..., él levantó la cabeza..., el cáliz se abrió y desde su interior irradió hacia mí la luz del ojo. Entonces las notas, como rayos de luz, salieron de mi cabeza y se dirigieron hacia las flores, que las absorbían ansiosas. Los pétalos del girasol crecían y crecían..., corrientes incandescentes brotaron de ellos..., me rodearon..., el ojo había desaparecido y yo me encontraba en el cáliz (FMC, p. 42).<sup>70</sup>

Este girasol que se abre hasta contener al protagonista en su interior representa la restitución de la unidad originaria, sólo expresable por medio de la música, pues en su falta de tema, en la evanescencia de toda materialidad, es donde se gesta la unión definitiva entre

sujeto y objeto, la perfecta fusión del artista y su obra, en que la *psique* se disuelve y el individuo se olvida de sí mismo, incapaz ya de distinguir dónde termina su existencia y dónde comienza aquella vida extensiva en el arte.

No es posible transmitir aquel primer deslumbramiento; sin embargo, el compositor regresa de *la visión* para entregar la música a los profanos, pero al trasgredir el espacio sagrado al que pertenece el arte, Glück comete un acto de impiedad y es condenado a vagar en el limbo que se abre entre dos visiones antagónicas del mundo. No obstante, aún guarda el reconocimiento sagrado de aquella realidad primera; al interpretar *Armida* despierta nuevamente el espíritu de la música en el compositor, revelándose como un lenguaje secreto, mediante el cual es posible acceder a la última etapa de transfiguración del artista romántico: las notas fluyen libremente de su interior, sin necesidad de partituras; y cuando el narrador, profundamente conmovido por la música, sólo acierta a interpelar al artista: “¿Qué es esto? ¿Quién es usted?”, formula las preguntas de la intuición y del reconocimiento de lo imposible: se ha realizado el milagro y el ser –aprisionado por las mezquindades de la existencia– ha encontrado un alma afín en la vasta soledad a la que había sido destinado; en ese encuentro Glück parece entrever la promesa de restitución, pues “en el baile de máscaras de la vida terrenal con frecuencia el espíritu interior mira con ojos brillantes a través del antifaz, reconociendo al amigo” (FMC, p. 280).<sup>71</sup>

### **1.9. Superando la expresión: el artista sin arte**

La música –al igual que las demás disciplinas artísticas– fungía como un medio, y en tanto no poseía ninguna realidad material, su verdad residía en la cualidad sensible con que era capaz de proyectarnos al infinito. De ahí que cuando el arte alcanza su objetivo, la estructura material en que se sustenta pierde sentido, porque sólo ha funcionado como una plataforma que proyecta al ser, un artificio que carece de valor por sí mismo, pues su esencia, su finalidad es inefable, inmaterial.

Esto explica por qué Glück fue capaz de extraer aquellas maravillosas variaciones de *Armida* de las páginas pautadas que no contenían partitura. Más adelante, en un breve texto titulado “Pensamientos sumamente dispersos”, Hoffmann alude a una anécdota sobre los

últimos momentos de la vida de Jean-Phillipe Rameau,<sup>72</sup> la cual había sido relatada durante una tertulia: mientras el compositor francés se encontraba convaleciendo, un sacerdote lo instaba con graves palabras a hacer penitencia, hasta que finalmente Rameau lo interrumpió para preguntarle: “¿Cómo es posible que usted, reverendo padre, cante tan mal!” (FMC, p. 74).<sup>73</sup>

Ya fuera porque la consagración de Rameau sólo podía encontrarse en la música, ya porque en aquel instante no fuera capaz de escuchar las palabras del sacerdote más que musicalmente, los asistentes rieron ante la ocurrencia, pero el narrador confiesa que el relato poseía algo conmovedor que le había impedido unirse a la reacción de los demás: “¿Como había borrado ya el viejo maestro del arte musical todo lo terrenal, como había dirigido su espíritu por completo a la música divina, de forma que cada impresión sensorial exterior le parecía sólo una disonancia que, al interrumpir la armonía pura que ya llenaba su interior, lo martirizaba, dificultando su vuelo hacia el mundo de la luz!” (FMC, p. 74).<sup>74</sup>

Como trazos sobre el vacío, el artista que ha superado todas las contingencias de la vida ya no necesita producir; su ser se retrae, vuelve a sí mismo al reconocerse en su naturaleza esencial.



## Capítulo 2. *Música y literatura fantástica*

La auténtica música no son los sonidos audibles, sino la *estructura de relación* de los sonidos. Esta estructura es producida por la *fantasía*, y también únicamente por ella captada.

Günter Scholtz, “Schleiermacher y la música”

### 2.1. Relaciones entre la música y la literatura fantástica

Como ya he afirmado, la primera generación de románticos alemanes sufrió el estigma de la separación producida por la destructiva razón analítica, y como consecuencia subsistía en el anhelo de aquel estado espiritual anterior a la escisión; por tanto, Hoffmann extrajo del ideario romántico y de la *filosofía de la naturaleza*<sup>75</sup> la idea de que existió un momento idílico en el cual el hombre se encontraba en plena comunión con la naturaleza. Sin embargo, contrario a lo que podría pensarse –atendiendo a la evolución posterior de estas ideas dentro de la tradición musical alemana–,<sup>76</sup> en la concepción particular que Hoffmann había desarrollado, aquella unión no provenía del universo grecolatino, sino que se remontaba hasta los lejanos orígenes de la humanidad, en una época de la cual no ha quedado vestigio alguno.<sup>77</sup> Siguiendo las teorías que el naturalista Gotthilf Heinrich von Schubert propuso en *Aspectos del lado nocturno de las ciencias naturales (Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, 1808)*, Hoffmann consideraba que ese vínculo primordial entre el hombre y la naturaleza habría de manifestarse a través de una consagración originaria en la música, en un *éxtasis* cuya plenitud había despojado al ser humano del dolor y de la angustia existencial, en la conciencia de la inseparabilidad del todo, tal como se desprende de los diálogos entre los contertulios de *Los hermanos de san Serapión*:

cuando [el hombre] vivía en primitiva y sagrada armonía con la naturaleza, lleno del divino instinto de la premonición y el arte poético, cuando no era el espíritu del hombre quien captaba la naturaleza, sino ésta al espíritu del hombre, cuando la madre alimentaba aún desde la profundidad de su existencia al maravilloso ser que había dado a luz,

entonces ella envolvía al hombre con música sagrada, como en un soplo de eterno éxtasis (HSS II, p. 86).<sup>78</sup>

Puesto que la música se encontraba en el inicio de aquel proceso, habría de resurgir al final de la evolución espiritual del hombre; el retorno a esa unidad primigenia necesariamente tendría que manifestarse musicalmente. Esto es lo que expondremos aquí: la complejidad de un proceso cuya finalidad es la liberación de la forma, la superación de las manifestaciones sensibles del mundo. Los seres surgidos del universo de la *fantasía* eran para Hoffmann las expresiones materiales de un principio espiritual, cuyo origen era posible descubrir en la música; tal como explica Walter Benjamin en la conferencia titulada “E. T. A. Hoffmann y Oskar Panizza”: “La música era sin duda para Hoffmann ese canon de acuerdo con el cual el mundo de los espíritus se manifestaba en la vida cotidiana”.<sup>79</sup> Pero a diferencia de la experiencia generada por la música, en la literatura Hoffmann debía emplear otros medios de representación para manifestar ese vínculo inefable con la música y con el principio espiritual del que, según esta concepción, procedían todas las artes; en la obra hoffmanniana esta unión se expresa por medio de imágenes refractadas y en continua transfiguración que representan la unidad del todo, en la cual habrán de diluirse las fronteras entre seres, objetos y figuras: “todos estos destinos no sólo están dirigidos o influidos por fuerzas supraterrenas, sino que están creados sobre todo para retener las figuras, los arabescos y los ornamentos en que viejos espíritus y demonios naturales intentan inscribir su actuación de la manera más discreta a la luz de un nuevo siglo”.<sup>80</sup> Por tanto, la función de estos *representantes de un mundo superior* consistía en traducir al mundo de la vigilia los signos de *la visión*, en provocar el tránsito de una realidad material al universo insondable del que procede toda manifestación sensible.<sup>81</sup>

Desde esta perspectiva el arte era un camino de restitución que suplía la imposibilidad en el mundo moderno de regresar a aquella unidad originaria; de ahí que en su relación con el *misterio* la literatura representaba un medio sensible, el cual fijaba a la música, vinculándola a ciertas manifestaciones materiales que le eran necesarias para volverse perceptible. Así, aquellos personajes que surgen de un primer impulso musical y devienen

en el mundo para perforar el tejido de la realidad indican una evolución, una progresión perpetua hacia lo inefable.

A pesar de que Hoffmann consideraba a aquélla como una era de decadencia espiritual, también la concebía como una época en la cual se habrían de manifestar las misteriosas relaciones del hombre con la naturaleza; la desacralización producida por el racionalismo ilustrado terminó por despertar los principios espirituales que antes se encontraban resguardados en el círculo restringido del culto religioso; estas fuerzas buscaban resurgir a través de la música en los reflejos de un mundo refractado; un universo de formas fantásticas terminaría por desplegarse sobre la realidad, revelando un sentido oculto de la existencia:

ha sobrevenido una época funesta y, como en las tenebrosas profundidades de las leyendas antiguas que llegan hasta nosotros como truenos que retumban maravillosamente desde lejanos ocasos, percibimos con claridad la voz del poder que gobierna eternamente... Sí, introduciéndose de forma visible en nuestra vida, despierta en nosotros la fe en la que se le manifiesta el misterio de nuestra existencia (HSS I, p. 100).<sup>82</sup>

Hoffmann comprendía que por medio del arte la precaria realidad burguesa podía superarse en una *síntesis*, en que el hombre adquiriría una nueva conciencia de sí mismo, pues sólo en la separación esencial, en el alejamiento de la naturaleza era posible la restitución plena del ser humano.

## **2.2. La teoría organicista aplicada a la composición literaria**

Los últimos cuentos de Hoffmann –escritos en forma de composiciones musicales– contienen evidencias claras de este proceso.<sup>83</sup> En el prólogo a “Princesa Brambilla” Hoffmann advierte que esta obra no debe ser leída con la seriedad del erudito que se envanece al indagar en las fuentes de las cuales provienen los temas del relato; en cambio, quien se aproxime al cuento deberá hacerlo con la alegría de aquel que desea apartarse por unos instantes de las miserias de la existencia. Con objeto de evitar interpretaciones

erróneas, aclara a la vez que tanto “Pequeño Sacarías llamado Cinabrio” como “Princesa Brambilla” fueron escritos empleando las técnicas de composición que ya había utilizado en su primera colección de cuentos, *Fantasías a la manera de Callot*, los cuales conformaban “‘composiciones creadas a partir de los elementos más heterogéneos’ en las que una abundancia de objetos se agolpan en un espacio reducido, de tal modo que cada uno de ellos, aunque en íntima relación con los demás destaca como algo individual que al mismo tiempo ocupa su lugar en el conjunto”;<sup>84</sup> así, en “Princesa Brambilla” aparece una multiplicidad de imágenes que evolucionan en una constante transfiguración;<sup>85</sup> sin embargo, el alma de la narración no surgiría simplemente del despliegue de aquel universo de seres maravillosos, sino que provenía de una profunda comprensión de la existencia, sobre la cual habría de asentarse la composición entera.

En el prólogo al que me he referido, Hoffmann señala que el cuento tendría que funcionar como un *capriccio* musical; en este estilo de composición –predominantemente instrumental– el genio rompe con las normas preestablecidas y da rienda suelta al juego libre de su *fantasía*; pero incluso en la relación entre música y *fantasía* Hoffmann va más allá, pues apoyándose en la *teoría organicista*, los elementos del relato se articulan en la búsqueda de una finalidad conjunta: los temas fundamentales se repiten, van desdoblándose, evolucionan, se desenvuelven, conformando así un todo orgánico que va surgiendo de una misma simiente.

Es posible rastrear el origen de este principio de composición en las indagaciones que Hoffmann realizó acerca de la *Quinta sinfonía* dentro de su ensayo “Sobre la música instrumental de Beethoven”; a partir de este escrito Hoffmann asume que Beethoven había aplicado la noción de organismo en la conformación de la música instrumental con objeto de proveer de una estructura estable a la composición entera, lo cual era necesario en tanto que la música de cámara terminó por liberarse de su dependencia del lenguaje; con respecto a la composición de la *Quinta sinfonía* Hoffmann apunta que Beethoven:

siguiendo el llamado método genial, lo acumula todo tal y como en ese momento le da a entender su febril *fantasía*. [...] es precisamente esta organización del todo, junto con la continua y consecutiva repetición de las frases y acordes aislados, lo que lleva a un grado

máximo la sensación de anhelo indescriptible [...] precisamente *las frases intermedias, las continuas alusiones al tema principal*, [...] muestran cómo el gran maestro comprendió y concibió en su espíritu el todo (FMC, pp. 64-65, las cursivas son mías).<sup>86</sup>

A su vez, en la narrativa hoffmanniana la música funge como el principio que estructura los sucesos en la búsqueda por restituir el sentimiento de unidad –dentro de un proceso de marcada influencia panteísta–,<sup>87</sup> de forma que los temas fantásticos se entrelazan en el juego caprichoso del *destino* como si fueran elementos que constituyen una composición musical; para demostrar esta relación es necesario abordar extensamente uno de los últimos cuentos de Hoffmann.

### **2.3. Primera parte de “Princesa Brambilla”: el origen de la fuente de Urdar**

En “Princesa Brambilla” el trasfondo, musical y al mismo tiempo filosófico, se encuentra profundamente imbricado en la historia del rey Ophioch y de la reina Liris que, en el tercer capítulo del cuento, el charlatán Celionati<sup>88</sup> les relata a los artistas alemanes que asiduamente asisten al café Greco: en el lejano país de Urdargarten el rey Ophioch se encontraba sumido en una profunda añoranza porque sentía que había sido expulsado del seno de la naturaleza; empero, su alma aún era capaz de percibir “los ecos de aquellas dichosas edades en que la naturaleza, tratando y mimando al ser humano como a su hijo predilecto, le había otorgado el don del conocimiento intuitivo de todo ser, y, con él, la comprensión del más alto ideal y de la más pura armonía” (CF, p. 544).<sup>89</sup>

Preocupados por la melancolía del rey Ophioch, los miembros del consejo de Estado acordaron casarlo con la princesa Liris, del país colindante de Hidargarten; sin embargo, tras consumir su matrimonio el humor del monarca no mejoró. En cierta ocasión en que el rey había salido de cacería, se adentró en las profundidades del bosque e inesperadamente se encontró en un desolado páramo; frente a él una altísima torre surgía de las honduras de un barranco. Sobrecogido por una emoción desconocida, en las resonancias de aquel lúgubre paraje el rey creyó percibir los lamentos de la naturaleza y “le pareció como si de entre aquellos aterradores sonos de profundísimo dolor saliera una luz de esperanza y de reconciliación, y no ya la cólera sarcástica, sino la conmovedora queja de la madre que

llora la pérdida de su hijo degenerado; y aquella queja le traía la consoladora esperanza de que la ira maternal no sería eterna” (CF, p. 546).<sup>90</sup>

El soberano vislumbró a un águila que se encontraba circundando la cima de aquella vastísima atalaya; al instante tensó su arco y disparó, pero la flecha se desvió clavándose en el pecho de un anciano que yacía en la cúspide, sumido en *la visión* de un sueño milenario. Entonces el rey recordó apesadumbrado que se afirmaba que quien despertase al mago que habitaba la torre provocaría la furia de los elementos que destruirían al mundo. En aquel momento el mago Hermod apareció junto a él; en una mano portaba la flecha que lo había despertado. El nigromante le agradeció haber interrumpido *la visión* que lo tenía preso, pronunció oscuros augurios cuyos significados se le escapaban al rey Ophioch, y tras prometer que regresaría cuando hubieran transcurrido 13 lunas, el mago Hermod se marchó.

Después de la partida del nigromante, el monarca permaneció aún más desolado; mandó grabar sobre una losa las palabras premonitorias del mago Hermod: “El pensamiento destruyó la intuición, pero a través del *prisma de cristal* en que cristalizó el ígneo torrente en lucha por unirse con la ponzoña enemiga, brillará la intuición regenerada, feto, a su vez, del pensamiento” (CF, p. 547).<sup>91</sup> Terminada la inscripción, el rey ordenó que fuera colocada en el salón más remoto del castillo.

En una ocasión en que el soberano contemplaba con melancolía el oráculo del nigromante, la reina Liris apareció por casualidad en la cámara, se sentó al lado del rey y mientras ambos observaban las extrañas palabras se sumieron en un profundo sueño, del cual nadie en aquel reino fue capaz de despertarlos.

Transcurridas 13 lunas el mago Hermod apareció finalmente cabalgando sobre una nube de fuego, lo acompañaban espíritus elementales; en el aire resonaban incontables melodías surgidas de la naturaleza. Sobre el nigromante un *prisma de cristal* se descompuso en infinitas gotas que cayeron en la tierra entre los espíritus elementales que se debatían en

alegre batalla. Cuando la lucha terminó aquel páramo se había transformado en un hermoso manantial, que desde entonces fue conocido como la fuente de Urdar.

En ese instante despertaron el rey Ophioch y la reina Liris, se apresuraron a mirarse en la fuente y al reconocer su imagen en el reflejo del mundo invertido los dominó una alegría desconocida. Entonces revelaron ante todos el *misterio* de su despertar: “¡Oh, estábamos en un mundo inhóspito, desierto y exótico, sumidos en pesado sueño y hemos despertado en la patria! Ahora nos reconocemos dentro de nosotros mismos; ¡ya no somos huérfanos desamparados!” (CF, p. 550).<sup>92</sup>

El principio de composición musical que Hoffmann aplicó a “Princesa Brambilla” se encuentra profundamente imbricado en el tema del *prisma de cristal* que dio origen al manantial de Urdar tras la lucha de los espíritus elementales, el cual refracta la realidad en infinitas figuras que parecen oponerse entre sí tras la fractura provocada por la conciencia; sin embargo, dicha oposición es ilusoria, pues todas las imágenes proceden del mismo origen, lo cual tendrá repercusiones esenciales en el resto del relato.

#### **2.4. Segunda parte de “Princesa Brambilla”: el relato de la princesa Mystilis**

La continuación de esta historia la narra el mago indio Ruffiamonte en el palacio de Pistoia, en el quinto capítulo de “Princesa Brambilla”: cuatro ancianos ministros se hallaban al pie del observatorio del nigromante Hermod, ya que deseaban su consejo; ellos le relataron la muerte del rey Ophioch, quien –mientras efectuaba funciones administrativas– se derrumbó exánime, tras pronunciar la siguiente frase: “El momento en que el hombre cae desplomado es el momento en que se levanta su *yo* verdadero” (CF, p. 579).<sup>93</sup> Consternados, los súbditos pronto descubrieron que en aquel mismo instante la reina Liris había fallecido, sin dejar descendencia que gobernara al país de Urdargarten. Entonces decidieron embalsamar el cuerpo del monarca para, por medio de un sistema de poleas, aparentar que el rey continuaba con vida; no obstante, la carcoma había ido corroyendo el trono en que se encontraba el cuerpo embalsamado del soberano, el cual finalmente se derrumbó ante el asombro del pueblo, por lo que fue imposible ocultar por más tiempo su muerte.

Mientras esto ocurría, se extendió entre los súbditos el rumor de que el reflejo de la fuente de Urdar inducía a la locura; sin contemplación alguna los hombres arrojaron inmundicias sobre la superficie traslúcida del manantial hasta que terminaron convirtiéndolo en una ciénaga.

El mago Hermod auguró que en nueve días una princesa nacería de las profundidades del pantano que alguna vez fuera el manantial de Urdar. Transcurrido el tiempo señalado, los espíritus de fuego comenzaron a buscar en las honduras de la fuente, y pronto una hermosa flor de loto extendió sus pétalos entre los pestilentes efluvios de aquella ciénaga; en su *cáliz* dormitaba una niña, la princesa Mystilis, que los ministros tomaron bajo su custodia.

Pero la alegría les duró poco a los súbditos de Urdargarten, pues cuando la princesa creció descubrieron que hablaba una lengua que ningún erudito era capaz de comprender. De nueva cuenta los ancianos recurrieron a la sabiduría del mago Hermod, al cual creyeron encontrar sobre la saliente de una roca. Siguiendo las predicciones de aquel hombre, los ministros descubrieron una cajita oculta en la cámara en que yacían los cuerpos del rey y de la reina, colocaron entonces aquel estuche en las manos de la pequeña princesa Mystilis, quien sacó de su interior un juego de hacer malla y, ante el asombro de todos, mientras la princesa tejía se fue convirtiendo en una muñeca de porcelana.

Desesperados, los ministros lamentaron su infortunio ante la fuente de Urdar; entonces la flor de loto resurgió de las profundidades, pero esta vez fue el mago Hermod quien salió de su interior y les reveló que habían sido engañados por el demonio Typhon, quien disfrazado del nigromante expuso ante ellos el secreto del estuche encantado; sin embargo, en su arrogancia reveló también la clave con la cual el enigma sería resuelto: el pájaro multicolor debía ser apresado en las redes de las hadas para que el enemigo se hiriera de muerte.

“Princesa Brambilla” posee una estructura de *mise en abyme* –elemento recurrente en la obra literaria de Hoffmann–,<sup>94</sup> de tal manera que los acontecimientos desembocarán en la historia del actor Giglio Fava y la modista Giacinta Soardi, la cual enmarca las narraciones

del país de Urdargarten, y revela el sentido del oráculo con que el mago Ruffiamonte concluye la historia de la princesa Mystilis: “*¿Quién es el yo capaz de engendrar desde el yo / al no-yo, e hiriéndose en su propio pecho / disfruta, sin dolor, de un éxtasis sublime. // Este país, esta ciudad, el mundo y el yo / se hallarán si el yo, en plena claridad, contempla / el universo del que osado se apartara*” (CF, p. 584, las cursivas son mías).<sup>95</sup>

## **2.5. Historia del actor Giglio Fava y la modista Giacinta Soardi: el carnaval y la visión transfigurada**

En vísperas del carnaval, el actor Giglio Fava observa desde el Corso el desfile de un sinfín de figuras fantásticas: pequeños unicornios cargan sobre sus espaldas a jinetes de túnicas rojas; enormes y ágiles avestruces tiran de una carroza con forma de tulipán, en cuyo cáliz el mago indio Riffiamonte lee un voluminoso libro en voz alta. En medio de aquella fantástica visión de músicos, simios, negros y palafrenes que desborda la actividad febril de la existencia, surge de repente el carruaje de la princesa Brambilla, cuyas ventanas de cristal reflejan a los espectadores y los hacen creer por un momento que son ellos quienes viajan en aquel vehículo. Finalmente la extraña comitiva traspasa por arte de magia las puertas del palacio de Pistoia, para desaparecer sin dejar rastro.

El charlatán Celionatti relata a los asistentes que acababan de contemplar al séquito de la princesa Brambilla, la cual había llegado a Roma en busca de su prometido, el príncipe asirio Cornelio Chiapperi. El actor Giglio Fava –a quien la princesa le había confesado su amor en un sueño– se apresura a vestirse de príncipe para asistir al carnaval. Tras disfrazarse con un gorro coronado de plumas, un antifaz con una nariz desmesurada y un jubón multicolor, Giglio comete un acto de impiedad: piensa que aquel deforme atuendo habrá de revelar a la noble persona que lo porta; por tanto, a cambio de los toscos pantalones se enfunda unas medias y unos zapatos que ofrecen un extraño contraste con el resto del disfraz. Durante el carnaval una extraña máscara (mezcla de Pantalón y Polichinela) descubre el engaño, y Giglio pierde así el favor de la princesa, es expulsado y tendrá que pasar por una serie de pruebas hasta que se geste en él la verdadera transformación.

Dentro de la evolución de la historia el carnaval funge como un reflejo del tema fundamental del *prisma*: en el baile de máscaras las formas se diluyen, los límites manifiestos entre los seres se convierten en una superficie dúctil que es traspasada y se mezcla en un todo indiferenciado; se derrumban las resistencias que la mente había levantado para conservar su individualidad intacta, y el *yo* que intenta con desesperación retenerse a sí mismo es arrastrado por el devenir de las imágenes, para redescubrir la relación con el todo que había olvidado en la conformación de una personalidad. Al destruirse la diferenciación dentro del universo de las formas contingentes el *yo* se desvanece en el baile de máscaras de la existencia. Así, a través de la ebriedad del *éxtasis* en que las formas mutan, las fronteras se abren: seres y figuras del mundo revelan su íntima unión, la necesidad y el sentido de su existencia en la transfiguración del ser.

Algunos investigadores consideran que en esta mascarada la princesa Brambilla y el príncipe Chiapperi no existen realmente: cumplen su función como posiciones vacías que son asumidas por los dos protagonistas –la modista Giacinta Soardi y el actor Giglio Fava–, los cuales terminarán por desdoblarse en el proceso de transformación que finalmente los liberará de la refracción del *prisma*; de esta forma, para recobrar el reconocimiento de su esencia, Giglio Fava deberá asesinarse a sí mismo bajo la máscara del príncipe Cornelio; es decir, tendrá que destruir la forma material que había adquirido en la realidad fáctica, fracturando la imagen que lo aprisionaba en la refracción de las figuras del mundo sensible,<sup>96</sup> pues Giglio era a la vez el pájaro multicolor y el enemigo que terminaría por herir su propio pecho; a través de él se cumplirían los oráculos del país de Urdargarten.

## **2.6. “Princesa Brambilla”: la estructura musical de la literatura fantástica hoffmanniana**

Al igual que la lucha entre los elementos dio origen al manantial de Urdar, el baile de máscaras del carnaval provocará una nueva conciencia del ser, en la cual la razón recobrará el lugar que le corresponde en íntima proximidad con la intuición, produciendo así una nueva *síntesis*:

El pensamiento destruye la intuición y arrancado del pecho de su madre, el hombre vaga errante por la tierra en ciego embotamiento, hasta que el reflejo del propio pensamiento crea en éste la noción de que el pensamiento existe y de que en lo más hondo de la riquísima mina que le ha abierto la maternal reina, sigue reinando soberano, aunque deba también obedecer como vasallo (CF, p. 551).<sup>97</sup>

Tal como ocurre en “El caballero Glück”, en este cuento el *cáliz* simboliza la consagración final en el seno de la naturaleza, el retorno a la unidad en que se desvanecen las oposiciones entre sujeto y objeto; cuando las figuras contingentes han declinado en el interior del *cáliz* el ser captará finalmente desde el centro de sí mismo la irradiación del universo.

Ante el delirante desbordamiento de imágenes surge la necesidad de resonancias internas que articulen la narración y la provean de un sentido más profundo, de manera que el carácter de *capricchio* musical de la estructura se asiente sobre los elementos que se van repitiendo bajo diversas circunstancias, hasta conformar la unidad de la composición; de esta forma se cumple lo que han señalado Ana Pérez y Carlos Fortea: “El concepto musical de ‘composición’ como integración de elementos heterogéneos –*fantasía*, humor en sus distintas variantes, desde la ironía desenmascaradora a la burla– parece constituir el punto de gravitación de esta concepción del arte”.<sup>98</sup> Del *prisma* al manantial de Urdar, del carnaval a la revelación en el *cáliz*, los temas fundamentales evolucionan hacia la conclusión, revelando el sentido último del relato; por lo tanto, como ya he afirmado, las nociones de la *teoría organicista* que Beethoven había aplicado en su obra para producir el efecto de unidad en la música de cámara son empleadas por Hoffmann en la literatura fantástica con objeto de que las imágenes maravillosas posean una organización y conduzcan hacia una finalidad asentada en una *visión filosófica de la vida*.<sup>99</sup> Así, una estructura en apariencia caótica tiene en el fondo un sentido interno definido y claro.

## **2.7. La música en el mundo burgués: “El *Sanctus*”, impiedad y redención**

La lucha de los espíritus elementales que daría origen a la fuente de Urdar no es más que una metáfora de la duplicidad que ha acaecido tras el surgimiento de la era moderna. A finales del siglo XVIII y a principios del XIX la burguesía, que había elevado a la música a

alturas hasta entonces insospechadas,<sup>100</sup> la banalizó en la búsqueda por reafirmar la nueva posición social que habría de asumir. De esta manera, ante la música entendida como religión, que debía arrastrarnos a las profundas regiones del espíritu, tal como la había concebido Wackenroder, la burguesía, que buscaba en ella una utilidad práctica, terminó por convertirla en parte de la buena educación y del buen tono.

Este conflicto fue un tema constante en la obra literaria hoffmanniana; ya en *Fantasías a manera de Callot*, Hoffmann lo reflejó en la dolorosa ironía del genio que ha sido arrastrado por la vulgaridad generalizada de la vida burguesa. Dentro de esta obra Johannes Kreisler<sup>101</sup> encarna al compositor atrapado en un mundo materialista, el cual ignora que la música es una fuerza espiritual capaz de arrastrar al auditorio a la realidad esencial del ser humano. De esta forma, en las 13 *kreislerianas*<sup>102</sup> contenidas en *Fantasías a manera de Callot* –seis al principio y siete al final del libro– Hoffmann refleja el conflicto de la época por medio de originales inventivas, bajo las cuales subyace la sensibilidad herida del artista. Estos cuadros de la sociedad burguesa acontecen durante las representaciones en salas de ópera, conciertos públicos y reuniones de té; en ellos los burgueses son constantemente retratados como individuos de una pedantería superficial, poseedores de una pretenciosa e insensible suficiencia.<sup>103</sup>

Igualmente, la impiedad religiosa de la burguesía se transformó en motivo argumental de los cuentos de Hoffmann: en “El *Sanctus*”<sup>104</sup> –relato incluido en *Nocturnos*– la transgresión del espacio sagrado provocará la desgracia de la cantante Bettina. El cuento inicia cuando el médico le confiesa al director de orquesta que el mal de la joven parece no proceder de causas fisiológicas, sino psíquicas: “La propia Bettina compara muy acertadamente su estado con el que se produce durante el sueño, cuando, consciente uno mismo de poseer el poder de volar, es vano sin embargo todo esfuerzo por elevarse a las alturas” (N, p. 145).<sup>105</sup> El viajero entusiasta<sup>106</sup> que se encontraba presente contó cierto suceso al cual atribuyó el padecimiento de Bettina: el primer día de Pascua, mientras la congregación interpretaba la *Misa en Re menor* de Haydn –precisamente durante el *Sanctus*–, la cantante abandonó la iglesia católica a pesar de la advertencia del viajero: “¿No sabéis [...] que es pecado, que no quedará sin castigo, abandonar la iglesia durante el *Sanctus*? ¡Pronto dejarás de cantar

en la iglesia!” (N, p. 148);<sup>107</sup> en aquel momento esas palabras, expresadas con la intención de bromear, adquirieron una profunda gravedad.

El viajero entusiasta narró entonces al director de orquesta una historia que acababa de recordar, y que parecía poseer extrañas similitudes con la enfermedad de Bettina: durante el asedio de los españoles a la ciudad de Granada la cantante mora Zulema fue capturada por la comitiva de Fernando de Aragón; tras ser seducida por la música del coro de la iglesia su alma luchó entre el mundo pagano y el espíritu del cristianismo; Zulema fue bautizada, pero pronto comenzó a introducir palabras moras en los cantos cristianos, hasta que la cantante desapareció durante un ataque de los moros en que la capilla fue incendiada.

Cuando finalmente el ejército español perpetró las puertas de la ciudad de Granada se inició una reyerta, en medio de la cual Zulema –cuyo nombre cristiano era Julia– surgió de entre las ruinas de un edificio en llamas y, ataviada con el hábito de las monjas benedictinas, cantó el *Sanctus* como forma final de reconciliación y de consagración religiosa.

Por medio de esa historia la cantante Bettina, quien había estado escuchando a través de la puerta entreabierta, pronto se recuperó de la afección psíquica, pues le había sido revelado el sentido religioso de la música. De esta manera, el momento climático del relato de Zulema libera a la historia-marco del estatismo en el que se encontraba; en el paralelismo entre ambas historias el cuento del viajero entusiasta funciona como un proceso narrativo que terminará por restituir psíquicamente a la cantante Bettina tras la transgresión del tabú religioso.

## **2.8. “Los autómatas”: la música artificial del profesor X**

Aunado a este conflicto, las indagaciones científicas de la época sobre la esencia de la naturaleza habían trastocado la relación del hombre con su entorno, lo cual se debía a una sutil diferencia en la forma de aproximarse a los principios espirituales que dimanaban de la naturaleza; por una parte, el artista reconfiguraba la realidad con el deseo de acceder al universo de *lo suprasensible*; en contraposición, los relatos hoffmannianos magnetizadores y nigromantes representaban una perversión de la *filosofía de la naturaleza*, a través de la

cual se producía una acentuada oposición entre el *yo* y el mundo, pues en su búsqueda por acceder al arquetipo divino el *yo* corrompido pretende convertirse en una entidad absoluta, capaz de instaurar su voluntad por medio del conocimiento que le ha sido revelado. Así, a través de operaciones procedentes del mesmerismo y de las ciencias ocultas los perturbadores personajes de cuentos como “El huésped inquietante”, “El magnetizador” o “El espíritu elemental” habían heredado la perspectiva del *musicus* Klingsohr de “La contienda de los cantores”, cuya impiedad consistía en el deseo alienante de adquirir el dominio de fuerzas procedentes de la naturaleza que el ser humano no es capaz de controlar y, debido a su complejidad, escapan a su sometimiento y terminan destruyéndolos.

Estas posiciones aparentemente contradictorias revelan el carácter paradójico de una época, y a la vez vuelven evidente que para Hoffmann toda oposición conceptual es ilusoria, ya que tanto el artista como el magnetizador parten del deseo de penetrar en los secretos de la naturaleza, pero difieren en la posición que han asumido para acceder a ellos. Dicha ambigüedad es connatural a ciertos personajes de sus relatos, como el profesor X de “Los autómatas”. En este cuento dos amigos académicos, Ludwig y Ferdinand –a su vez protagonistas de “El poeta y el compositor”–, buscaban descubrir el secreto de un autómata turco que hacía poco tiempo había aparecido en la ciudad de F., y cuyos misteriosos oráculos perturbaron la vida del poeta Ferdinand. Durante una tertulia un hombre entrado en años les reveló a los amigos que el profesor X era el verdadero autor de aquel ingenioso autómata; para descubrir el *misterio* que encerraba el oráculo Ludwig y Ferdinand acordaron visitarlo.

Al día siguiente el profesor X los recibió en una mansión que tenía en las afueras de la ciudad; en el interior de su gabinete varios autómatas que portaban instrumentos musicales se encontraban diseminados alrededor de un piano de cola. El profesor X se sentó frente a él e interpretó un *pianissimo andante* con ritmo de marcha, al instante los autómatas parecieron despertar a la vida y comenzaron a tocar sus instrumentos siguiendo el compás que su creador les marcaba. Aquella extraña música evolucionaba, se expandía a las alturas del recinto produciendo un espectáculo aberrante y antinatural, en el que engranajes, fuelles y válvulas pretendían imitar órganos humanos.

Incapaces de soportar por más tiempo la conmoción anímica que les producía aquella música, Ludwig y Ferdinand se excusaron con el profesor X y se marcharon. Una vez fuera del gabinete los amigos se sumergieron en una discusión sobre la naturaleza de la música. Ludwig argumentaba que por medio de sensaciones desconocidas la música debía despertar en el hombre el presentimiento del lejano reino en que gobierna el espíritu; sin embargo, en la interpretación musical el autómatas no era un ser productivo que se gestase desde su propio interior, y del que la música surgiera como una manifestación necesaria; el autómatas actuaba en cambio como un artificio configurado exteriormente, mediante el cual se buscaba producir un efecto: “Una forma es mecánica cuando es resultado de una causa externa, sin correlación con la esencia de la obra misma [...] por el contrario, la forma orgánica es innata a su ideal medular, procede de dentro (hacia) afuera”.<sup>108</sup> De manera que en las fuerzas mecánicas que se manifiestan a través de aquellos muñecos sin vida, *lo inerte* se extendía hacia la vida y la perturbaba, pues aquello que se manipula en la música no son los sonidos, sino el principio interno del hombre, su alma, su esencia misma; y esta falta de centro del autómatas producía en el ser la confrontación con el vacío, hasta arrastrarlo hacia un perturbado instante de nihilismo:

El intento de pretender un efecto musical por medio de válvulas, muelles, palancas, rodillos y todo tipo de artilugios que puedan componer un aparato mecánico, es el intento absurdo de que los medios realicen por sí mismos lo que sólo pueden llevar a cabo animados por la fuerza interna del espíritu [...] La ambición de los mecánicos por imitar cada vez en mayor medida los órganos humanos con el fin de producir notas musicales o de sustituirlos por medios mecánicos es, desde mi punto de vista, la guerra declarada al principio espiritual (HSS II, p. 86).<sup>109</sup>

## **2.9. La esencia doble del arte romántico: la voz infernal de Ceilán**

Por supuesto, detrás de estos argumentos subyacen los principios de la *teoría organicista* aplicados a la creación musical. Lo artificial era el signo de aquella época; frente al canto la música de cámara presenta ya una primera separación en la mera existencia de los instrumentos: “Cuando se pasa a usar instrumentos exteriores [...] se establece ya una separación entre la obra y la vida, se delega sutilmente el empeño de la vida a elementos materiales”.<sup>110</sup> Pero incluso en esta impureza esencial que se revela al comparar la música

instrumental con la vocal, es decir, en el crimen material de esta separación provocada por un instrumento mecánico, surge una nueva forma de vinculación con el absoluto, más pura en tanto que el instrumento resguarda dentro de sí la materia de que la naturaleza lo ha provisto; por medio del instrumento que la separación exigía, el artista era capaz de reconfigurar a la naturaleza, extrayendo las latencias que se ocultaban en su interior.

Ésta es la razón de que ante artilugios como los autómatas, Hoffmann haya considerado que la finalidad de la mecánica musical debía consistir en volver aprehensible, mediante los instrumentos, aquellos sonidos esenciales de la naturaleza para ponerlos bajo el dominio del hombre. Esto se refleja en las opiniones de Ludwig respecto al perfeccionamiento de los instrumentos musicales, a través de los cuales se busca retener los sonidos ocultos en la naturaleza:

¿No debería ser la más elevada mecánica musical quien escuche los sonidos más característicos de la naturaleza, quien investigue los tonos que habitan en los cuerpos heterogéneos e intente luego apresar esta misteriosa música en cualquier órgano que se someta al deseo del hombre y suene al ser tocado? [...] La meta no es otra [...] que el hallazgo del tono perfecto, y considero el tono musical tanto más perfecto cuánto más se aproxima a los misteriosos sonidos de la naturaleza que aún no han desaparecido del todo de la tierra (HSS II, p. 87).<sup>111</sup>

Para ejemplificar los elementos musicales que pueden encontrarse en estado puro dentro de la naturaleza, Ludwig refiere la *voz infernal de Ceilán*, extrayéndola de las descripciones que el naturalista Heinrich von Schubert realizó sobre ella en *Aspectos del lado nocturno de las ciencias naturales*; también conocido como la voz del diablo, el sonido que produce el viento sobre las estepas sobrecoge el espíritu de los hombres por medio de un poder desconocido: el inconsolable llanto de la naturaleza escindida, como aquellos lamentos que el rey Ophioch creyó escuchar en las inmediaciones en que se encontraba la torre del mago Hermod. Más tarde, en *Los hermanos de san Serapión* otro personaje de Hoffmann, Moritz de “El huésped inquietante”, describirá cómo el ulular que producían las corrientes de aire sobre un campo de guerra perturbó con irresistibles premoniciones al ejército español que terminó sucumbiendo ante el enemigo en la batalla de Vitoria.

Ludwig demuestra cómo se realiza la aprehensión de los sonidos naturales mediante el empleo del arpa atmosférica, la cual consiste en unos cables que se tensan en el aire, y que comienzan a vibrar cuando el viento surca entre ellos. Sin embargo, para Ludwig la finalidad de las indagaciones de la mecánica musical consiste en conferirle al ser humano el poder para reconfigurar el universo de sonidos que subsisten en la naturaleza, liberando así el reino del espíritu, pues “¿Es que acaso [...] la música que habita en nuestro interior puede ser distinta de la que se oculta en la naturaleza como un profundo misterio, sólo accesible a sentidos superiores, y que resuena a través del órgano de los instrumentos debido únicamente a la coacción de un poderoso encanto del que nos hemos hecho dueños?” (HSS II, p. 89).<sup>112</sup> Así, el instrumento se convirtió en el artificio por el cual el hombre se había alejado de su entorno, pero también era el medio que le permitiría conformar aquello que en la naturaleza no era capaz de adquirir forma por sí mismo.

Cuando Ludwig y Ferdinand concluyeron sus disquisiciones sobre la esencia de la música, se percataron de la presencia de una niña que se hallaba recogiendo flores cerca de ellos, se elevó el hermoso canto de una muchacha y la niña penetró en un jardín del que parecía provenir aquella voz; al mirar por el portal entreabierto, los amigos pudieron observar al profesor X, cuyo rostro transfigurado por el canto observaba las alturas. Se había hecho de noche, y a su paso parecían despertar los árboles y las flores de aquel jardín, produciendo notas musicales que por momentos destellaban en la oscuridad del crepúsculo: “todo lo que le rodeaba adquiría a su vez movimiento y vida, y de todas partes, de los oscuros árboles y arbustos, brotaban notas de cristal que fluían por los aires, unidas en un asombroso concierto, como llamas ígneas penetrando hasta lo más profundo del interior, encendiendo en él la suprema delicia del presentimiento celestial” (HSS II, p. 90).<sup>113</sup>

La historia de “Los autómatas” no se resuelve por completo, pues según confiesa Theodor –el contertulio de san Serapión que narra el relato– desde un inicio la esencia de este cuento era fragmentaria; con trazos sutiles el narrador pretendía avivar la imaginación de su auditorio. Sin embargo, el profesor X había revelado el doble movimiento de su alma, el cual estaba determinado por la escisión fundamental del hombre moderno, que llevaría a los artistas a encontrar nuevas formas de vincularse con el universo de *lo suprasensible*.

## 2.10. La aprehensión del lenguaje de la naturaleza

Tal como afirmó Ludwig en “El poeta y el compositor”, para Hoffmann música y poesía provenían del mismo *misterio*, cuyo origen se encontraba en la aprehensión de los signos que ofrece la naturaleza. Analizar algunos motivos de “El caldero de oro” nos ayudará a clarificar esta idea. En este cuento el archivero privado Lindhorst –que en realidad es una salamandra expulsada de la Atlántida– contrata al estudiante Anselmo como amanuense, asignándole escritos cada vez más próximos a la naturaleza, de forma que, tras concluir la transcripción de textos del árabe y del sánscrito, el joven terminará por copiar las figuras que conforman las venas de ciertas hojas que penden de un árbol maravilloso.

Anselmo se encuentra escindido entre las mezquindades del mundo burgués y los sublimes cantos provenientes del universo de la poesía. Cuando un encantamiento lo hace dudar de las impresiones surgidas de *la visión*, accidentalmente derrama tinta sobre el pergamino que habría de transcribir, y el muchacho es encerrado en un frasco de *crystal*, del cual sólo su confianza en el reino de la poesía podrá rescatarlo.

Foucault ha demostrado en “Las palabras y las cosas” que la magia natural, tal como se practicaba durante el Renacimiento, concebía al mundo como si fuera un libro; se encontraba encaminada a producir ciertos efectos a partir de similitudes entre los objetos de la existencia.<sup>114</sup> Durante el romanticismo esta noción dio un giro esencial; ya al final de su novela inconclusa *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis aludía a una revaloración de estas ideas. Dentro del relato del mago Klingsohr, contenido en esa novela, un escribano copiaba las palabras misteriosas que le eran dictadas; cuando una joven sumergía el manuscrito en la fuente de la verdad sólo aquellas palabras que habían captado el exacto espíritu de la naturaleza permanecían en la página, resplandeciendo en un brillante fulgor. En ausencia del escribano, la pequeña Fábula garabateó sobre el pergamino misteriosos signos, y al sumergir aquella página en el agua de la fuente, las palabras permanecieron intactas: en su ingenuidad la pequeña Fábula había sido capaz de percibir con total inocencia los signos que el mundo le ofrecía.

Para Hoffmann el desciframiento de los signos de la naturaleza era el origen de un proceso evolutivo que tenía por finalidad la emancipación de la conciencia. Se trata nuevamente de un proceso iniciático por el cual habría de transitar el héroe, y consistía en

quebrar el *crystal* en que el *yo* permanece preso; la liberación de dicho *crystal*, que aprisionaba la percepción del hombre, le permitirá a Anselmo penetrar en *la visión de la totalidad*, en la experiencia de aquella *visión* transfigurada en su interior.

La acción del poeta –considerado en un sentido general como creador– consistía en descifrar los signos, las grafías que esconde la naturaleza, para liberar el lenguaje de los espíritus. La transcripción asume así el carácter de un proceso iniciático, hasta superar los límites de la página: el lenguaje fluctúa, se expande, comienza a colorearse y, finalmente, adquiere vida; se transforma en la realización del mundo natural refractado a través del espíritu del hombre; y esta acción es recíproca, pues el espíritu mismo es transfigurado, se vuelve receptivo, capaz de captar en su interior el universo de la poesía y del ensueño.

Anselmo debía perder en aquella prueba de transcripción, pues *sólo tras caer en el cristal se abriría a un nuevo ser, el que percibe sin ser él mismo objeto del ser.*

Aquél era el punto en que el hombre y la naturaleza accedían a una íntima unión, revelando en el lenguaje la plena conciencia de su esencia y la fe en su *destino*.



## Capítulo 3. Una visión del absoluto

Aspirad a destruir ya aquí vuestra individualidad y a vivir en el Uno y el Todo, aspirad a ser más que vosotros mismos, para que perdáis poco cuando os perdáis a vosotros mismos.

Friedrich Schleiermacher, *Sobre la religión*

La música debe elevar el alma por encima de sí misma, debe hacer que se engrandezca por encima de su sujeto y crear una región donde, libre de toda ansiedad, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre estética*

### 3.1. El *principio serapiónico* como solución a una época conflictiva

Para Hoffmann la música se insertaba en una concepción general de las artes, la cual otorgaba sentido a cada disciplina artística, articulándolas en función de sus efectos y uniéndolas en la búsqueda por acceder a aquel reino que sólo el *arte* era capaz de revelar. En este sentido es necesario abordar los principios poéticos de Hoffmann para entender cómo funciona el arte musical en su obra literaria y cuáles son las implicaciones de dicha concepción de las artes, pues quizá, debido a que Hoffmann comenzó a crear tardíamente su producción literaria, estos principios poseen una asombrosa coherencia a lo largo de toda su obra, que puede revelarnos su significado.

La colección de cuentos titulada *Los hermanos de san Serapión* se editó en cuatro volúmenes, los cuales aparecieron entre 1819 y 1821; consta de relatos que en su mayoría Hoffmann había publicado con anterioridad; originalmente estos cuentos fueron escritos con motivo de las veladas literarias que Hoffmann celebraba periódicamente con sus amigos tras su llegada a Berlín en 1814,<sup>115</sup> sociedad que se dispersó en 1818, después de que uno de los contertulios más célebres –el barón La Motte-Fouqué– sufriera un ataque de apoplejía. Al año siguiente Hoffmann le reveló a Adelbert von Chamisso su intención de publicar un libro bajo el nombre de aquella extinta cofradía.<sup>116</sup>

En el prólogo a *Los hermanos de san Serapión* Hoffmann confiesa su intención de que los diálogos de la hermandad que enmarcan los cuentos funcionen a la manera del *Phantasmus* (1812-1817) de Ludwig Tieck; sin embargo, según afirman Ana Pérez y Carlos Fortea, con esta obra Hoffmann se inscribe en una tradición narrativa más antigua, reflejada en el *Decamerón* de Boccaccio o en los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer; en estas obras los protagonistas encuentran en sus relatos un refugio frente a los horrores de una época, formando un círculo de luz en medio de la vasta destrucción que los rodea, y al mismo tiempo con ellos habrán de producir las condiciones que posibiliten la recuperación de la vida en épocas en que la destrucción generalizada de la existencia había abierto un vacío en el interior del hombre: “¿Acaso hubiese podido pasar por encima de nosotros todo el horror, todo el espanto, la monstruosidad de la época sin prender en nosotros, sin dejar grabada en lo más profundo su sangrienta huella?” (HSS I, p. 20).<sup>117</sup>

En *Los hermanos de san Serapión*, esta restauración del sentido de la vida se encontraba íntimamente relacionada con el arte; los cofrades, que al inicio del libro se presentan como hombres de mundo que han perdido la sensibilidad poética,<sup>118</sup> terminarán por recobrar, a través de los relatos, su naturaleza esencial. De ahí que en realidad el *principio serapiónico* consistiera en adaptar la percepción de los contertulios para que fueran capaces de acceder al reconocimiento de una realidad primera, cuya revelación únicamente el arte podía producir. Así, el *principio serapiónico* iba formándose mediante una especie de construcción dialéctica que tenía como finalidad la restitución del equilibrio entre la dualidad interna y externa que conforman al ser humano: “las apariciones internas se manifiestan en el círculo que forman a nuestro alrededor las externas, círculo que el espíritu sólo es capaz de sobrevolar con misteriosos y oscuros presentimientos” (HSS I, p. 63).<sup>119</sup> Esta cualidad es perceptible en la evolución de los cofrades por medio de sus narraciones: en el primer relato Cyprian intenta insensatamente curar a san Serapión de la locura que le atribuye; en el segundo Theodor juzga severamente al consejero Krespel, y lo coacciona para que le confiese el supuesto asesinato de su hija Antonia;<sup>120</sup> pero pronto los contertulios terminarán por involucrarse como personajes activos en sus propias historias, y será su *fantasía* la que –configurando la realidad– extraiga de los acontecimientos su verdadero significado, hasta “revelar con mayor audacia aquello que vemos con los ojos del espíritu” (HSS I, p. 289).<sup>121</sup>

Ésta es la razón de que el *principio serapiónico* fuera un criterio abierto, ya que no se encontraba compuesto por preceptos que determinaran la forma de composición poética a la manera de la *Epístola a los Pisones* (*Epistula ad Pisones*) de Horacio o *El arte poética* (*L'art poétique*) de Boileau, las cuales dominaron hasta cierto punto la creación artística en Europa durante los siglos precedentes;<sup>122</sup> en cambio, el *principio serapiónico* poseía complejas y profundas connotaciones que afectaban no sólo a la creación poética, sino a una posición respecto al arte y a su relación con el alma humana en las postrimerías de las guerras napoleónicas; pues para salvar sus vidas del nihilismo en una época de violencia por medio de los relatos, los cofrades reafirman sus esperanzas en el sentido de la existencia a través de su consagración al arte:

Todos pensaban en la época en que el peso de la fatalidad los oprimía y parecía que todo valor estaba muriendo, ineludiblemente perdido... Y en cómo, luego, los primeros rayos de la hermosa estrella de la esperanza, en su ascenso cada vez más claro y luminoso, rompieron las sombrías nubes, dando fuerza y ánimo para una nueva vida... En cómo todo se agitaba y movía jubilosamente en una alegre lucha... ¡La más maravillosa victoria coronó el valor..., la fe! (HSS I, p. 100).<sup>123</sup>

### **3.2. *Mimesis* y *poiesis*: el problema de la música programática**

Debido a que la obra artística era producto de dos fuerzas que habrían de interactuar en su creación, el *principio serapiónico* se insertaba necesariamente en el conflicto derivado de la confrontación entre las estéticas *mimética* y *poiética* del arte. En *La República*, Platón dejó asentadas –utilizando las palabras de un Sócrates ficcional– las ideas que más tarde conformarían a las teorías *miméticas* de la creación artística; en ellas el arte se encontraba en último término frente al universo de las ideas y al mundo de los sentidos, era una reproducción en tercer término, tanto más imperfecta en cuanto no poseía ninguna utilidad práctica.<sup>124</sup>

Frente a la postura socrática, que concebía al arte como una deplorable e inútil imitación, la concepción de la actividad artística de corte aristotélico abrió el espectro que generaría los fundamentos de la concepción *poiética* del arte. En su conferencia “Schleiermacher y la música”, Günter Scholtz lo explica de la siguiente forma: “Aristóteles

había dicho que la *tejne*, el arte humano en sentido amplio, por una parte imitaba a la naturaleza, y por otra consumaba lo que la naturaleza no podía llevar hasta su término”.<sup>125</sup> En este sentido el *principio serapiónico* poseía connotaciones que afectaban directamente a la música; para Hoffmann la función del artista consistía en configurar aquellos elementos que la naturaleza podía ofrecerle, ella entregaba sus dones para que el músico la ayudara en la prosecución de sus fines: revelar sus misterios sonoros, que habrían de despertar con el impulso del alma humana. La consagración del artista consistía en extraer los secretos del seno de la naturaleza para hacer perceptible aquello que en ella se presentaba de manera aislada y sin significados concretos.

Por supuesto, en la copia fiel de la realidad fáctica se encontraba ausente el artificio, el cual constituye una de las partes esenciales de todo arte, pues por medio de esta cualidad el hombre se apodera de las fuerzas que ofrece la naturaleza; así, en la producción *mimética* pura el movimiento del espíritu que habría de dar vida a las obras artísticas no se encuentra presente. Empero, Hoffmann asociaba la tendencia *mimética* con la lectura de la naturaleza, pues desde las fuentes, los árboles y las montañas, ésta le hablaba al poeta a través de oscuros presentimientos, que él debía descifrar abriendo ante ella su espíritu:

la captación de la naturaleza en su más profundo significado, el que eleva a todos los seres a una vida superior, éste es el fin sagrado de todo arte. La simple y exacta copia de la naturaleza, ¿podría conducir alguna vez a ello?... Qué pobre, rígida y forzada es la letra que el copista imita en una lengua que no entiende. Por ello, no sabe interpretar el sentido de los rasgos que con tanto esfuerzo reproduce (N, p. 132).<sup>126</sup>

Así pues, Hoffmann descubrió el punto en que convergían las orientaciones *mimética* y *poiética* en el hecho de que no habría que copiar a la naturaleza en sus efectos, sino que el artista –con base en su propia *fantasía*– debía crear como lo hacía la naturaleza; asumiendo su independencia terminaría por ejercer su libertad, que era a la vez la realización de la naturaleza. Para Hoffmann la búsqueda de la mecánica musical consistía en conseguir apoderarse artificialmente de los tonos que yacían dispersos en la naturaleza; la acústica de los mecánicos le otorgaría al músico la llave con que abriría los mundos secretos que la naturaleza escondía en su interior.

Por lo tanto el *principio serapiónico* contraviene la mera imitación de los elementos del mundo tangible o de la naturaleza. Por supuesto, no es de extrañar que Hoffmann comprendiera que la música programática no cumplía con la exigencia del arte musical que implicaba desprenderse de toda manifestación plástica o de aquellas expresiones que contenían incluso sucesos o emociones; ya desde su primera colección de cuentos deploraba las tendencias que en el campo de la sinfonía buscaban reproducir llanamente elementos de la realidad tangible:

Vosotros, pobres compositores de la música instrumental, que os torturáis con esfuerzo por representar determinadas emociones, incluso acontecimientos, ¿habéis vislumbrado al menos esta esencia particular? ¿Cómo se os ha podido ocurrir siquiera tratar plásticamente el arte opuesto a la plástica? Vuestros amaneceres, vuestras tormentas, vuestras *batailles des trois empereurs*, etc., no han sido regularmente más que ridículas confusiones y se castigan, merecidamente, con el olvido más completo (FMC, pp. 62-63).<sup>127</sup>

Dentro de la concepción hoffmanniana de las disciplinas artísticas, la música asociada a elementos externos habría de perder su esencia, pues era justamente en su falta de objeto, en la manera en que eludía naturalmente cualquier elemento exterior, donde la música se realizaba como reflejo del infinito que abre al hombre un imperio desconocido, produciendo un mundo independiente de relaciones acústicas que surgiría de la reconfiguración de elementos sonoros de este mundo:

Siempre que se habla de la música como arte independiente, ¿no habría de referirse a la música instrumental, que, despreciando todo auxilio, toda intervención de otro arte (la poesía), expresa con toda pureza la esencia propia de este arte, sólo en ella reconocible? Es la más romántica de todas las artes; se podría decir que casi la única romántica, pues *el infinito es su único tema*. La lira de Orfeo abrió las puertas del Orco. La música abre al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo de los sentidos que le rodea y en el que *deja tras de sí todas las sensaciones definidas para entregarse a un anhelo inexpresable* (FMC, p. 62, las cursivas son mías).<sup>128</sup>

### 3.3. Aproximaciones a una definición de *lo sublime*

Hasta aquí se han abordado distintas formas por las cuales –en sus obras literarias– Hoffmann buscaba perturbar la unidad del *yo* para permitir al ser fundirse en el infinito. A su vez, al adentrarse en las regiones de lo ilimitado en que se disuelven las formas constituidas, este proceso conduce también a un sentimiento indeterminado de angustia, a un terror fundamental: la fascinación frente al abismo.

Debido a que mi intención previa había consistido en ilustrar otros aspectos en que la estética musical y la literatura llegaban a unirse, hasta el momento lo que estos principios encierran sólo ha sido tocado a través de sutiles e indirectas alusiones. En su obra *La estética del romanticismo* Paolo d'Angelo afirma que la esencia de “lo romántico es lo bello sin limitación, o, lo que es lo mismo, lo bello *infinito*”;<sup>129</sup> existe en este enunciado una aparente contradicción terminológica que adquiere sentido cuando nos adentramos en el significado de *lo bello*. En *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (*Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764) Kant diferenció las impresiones producidas por *lo bello* (*das Schöne*) de aquellas originadas por *lo sublime* (*das Erhabene*) en el hecho de que las primeras provienen de la contemplación de objetos que causan sentimientos de serenidad: “el aspecto de un prado lleno de flores, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos por rebaño pastando, la descripción del Elíseo o el relato de Homero sobre el cinturón de Venus originan también una sensación apacible, pero que es alegre y risueña”;<sup>130</sup> en cambio, *lo sublime* produce en el alma el reflejo de lo inconmensurable, de lo infinito, de forma que el ser se olvida por unos instantes de sí mismo en la contemplación que lo absorbe: “la vista de una montaña, cuyas cimas nevadas se yerguen por encima de las nubes. La descripción de una tormenta enfurecida, o [...] del imperio infernal que hace *Milton* suscitan complacencia pero con horror”.<sup>131</sup> Frente a *lo bello*, *lo sublime* rebasa todo límite, toda disposición que pudiera sujetarlo, provocando en nuestro ánimo una profunda consternación; el observador es atravesado por un sentimiento que terminará por modificarlo esencialmente, suprimiendo la antinomia sujeto-objeto. Lo *bello infinito* de Paolo d'Angelo corresponde más específicamente a *lo sublime* dentro de la configuración de las artes en la Alemania de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Unos años antes de la aparición de la obra de Kant el escritor Edmund Burke había publicado *De lo sublime y de lo bello (A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757)*, obra en la que ahondaba con mayor precisión en el vínculo que une esencialmente a *lo sublime* con *lo terrible*: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor o peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de resistir”.<sup>132</sup> Para Burke la vastedad que conlleva *lo sublime* destruye todos los límites y, excediendo las formas, provoca en el alma el vértigo frente al abismo; los movimientos del alma se suspenden ante la presencia del horror; este sentimiento de profunda consternación parece arrastrar al observador a la pérdida de su propia individualidad. *Lo sublime* lleva al ser al límite de su aniquilamiento, y en el extremo de esta destrucción un sentimiento de profunda consternación parece arrastrarlo a *la visión del absoluto*: “tengamos en cuenta que apenas hay nada de lo que pueda impresionar a la mente con su grandeza, que no haga una especie de aproximación al infinito”.<sup>133</sup> Así pues, *lo sublime* no parece restringirse a las impresiones generadas por un objeto, en cambio es algo no mensurable bajo los contornos de la forma, algo que transgrede la simple posibilidad de contemplación; el sentimiento de *lo terrible* penetra y perturba *lo bello* hasta ponerlo en relación con el infinito, pues ya no se encuentra confinado por manifestaciones constituidas de la realidad: ha dado un paso fuera del mundo.

### **3.4. Elementos de *lo sublime* en la naturaleza de la música instrumental**

Burke asumía que *lo sublime* podía encontrarse de forma pura en la naturaleza:

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe.<sup>134</sup>

De acuerdo con él los paisajes abismales y los aterradores sonidos de la naturaleza, cuando remiten a lo inmenso, afectan nuestra sensibilidad hasta el extremo en que nos olvidamos de nosotros mismos, y a pesar de que Burke hable de un objeto que aliena la mente del espectador, habrá que acotar que se trata más específicamente de la impresión de inmensidad producida por la naturaleza, aquellos abismos que se abren como un reflejo de nuestro interior cuando los contemplamos.

Por supuesto, dentro de este panorama se insertan las impresiones producidas por *la voz infernal de Ceilán* que consterna el espíritu y parece revelar al oyente atento oscuras premoniciones; así, a pesar del terror que producen las voces de la naturaleza, Hoffmann creía percibir en aquellos sonidos la promesa de reunificación entre el hombre y la naturaleza. En su evanescencia los sonidos de la naturaleza consternan más efectivamente el ánimo del hombre, produciendo en él una pasión sublime, lo cual era algo que ya había señalado Edmund Burke en *De lo sublime y de lo bello*: “Un ruido excesivo es suficiente para subyugar el alma, para suspender su acción y para llenarla de terror. El ruido de grandes cataratas, tormentas rabiosas, de un trueno o de la artillería, despierta una sensación impresionante y horrorosa en la mente, aunque no podemos observar precisión ni artificio en aquellas clases de música”.<sup>135</sup>

Esto explica la predilección de Hoffmann por la música instrumental, debido al impacto que es capaz de producir en nuestra sensibilidad, por la manera en que consigue sobrecoger el alma; a su vez, la anulación del sujeto y del objeto que conlleva la música instrumental vincula la impresión de *lo sublime natural* a los efectos que puede generar este arte. Burke había notado esta contigüidad entre los efectos del arte musical y las impresiones que provoca la contemplación de *lo sublime* en estado puro, por lo cual afirmó que “está tan lejos de ser absolutamente necesaria una claridad de imágenes para ejercer una influencia sobre las pasiones, que se puede actuar considerablemente sobre ellas sin presentar ninguna imagen, sólo con ciertos sonidos adaptados para este fin. Tenemos como prueba suficiente los reconocidos y poderosos efectos de la música instrumental”.<sup>136</sup>

Para Hoffmann el arte –por medio de la técnica– debía generar artificialmente este sentimiento que representa la constatación religiosa a través de los sentidos; dicha técnica hace posible la aprehensión de los efectos que arrebatan y consternan al auditorio; así, tanto

la indagación de los medios mecánicos que darían origen a los instrumentos musicales, como la comprensión de los elementos que conforman la composición y la interpretación habrían de permitir que el espíritu del hombre manifestara la estructura sonora que daría origen a *lo sublime*. Empero, el origen de la música no es aprehensible ni racional, se remonta a las regiones del alma y de la *fantasía*, de ahí que Hoffmann se refiera a una *mística de los instrumentos* que intuitivamente permite al músico articular los elementos que conforman la composición. Estableciendo un simil con la pintura Hoffmann aclara que

No hay arte en el que la teoría sea más débil y más insuficiente que en la música. Las reglas del contrapunto se refieren naturalmente sólo a la estructura armónica, y una frase bien trazada y elaborada siguiendo estas reglas es como el dibujo del pintor correctamente trazado según las reglas de la proporción. Pero, por lo que respecta al colorido, el músico sufre un completo abandono, pues de *ello* se ocupa la instrumentación. Ya sólo por la inconmensurable variedad de frases musicales es imposible atreverse a establecer aquí *ni una sola regla*. Pero, *apoyado en una fantasía viva* y acendrado por la experiencia, sí se pueden dar ciertos bosquejos que, formulados cíclicamente, yo llamaría *mística de los instrumentos* (FMC, p. 74, las últimas cursivas son mías).<sup>137</sup>

### **3.5. *Lo sublime* recreado artificialmente en el arte: “Consejero Krespel”**

El punto en que lo artificial y lo natural alcanzan un cierto grado de identidad es evidente en el cuento titulado “Consejero Krespel”, escrito en 1816 y originalmente publicado al año siguiente; se trata de la segunda narración de *Los hermanos de san Serapión* que Theodor realiza con el propósito de compensar la profunda turbación que les provocó a los cofrades el relato de Cyprian sobre el eremita que afirmaba ser san Serapión. Este cuento parece estar basado en un personaje histórico: el consejero y archivero Johann Bernhard Krespel (1747-1813), al que Goethe se refiere en la segunda parte de *Poesía y verdad*. En su epistolario la madre de Goethe afirmaba que Krespel había adquirido un terreno en el cual pensaba edificar una casa él solo, sin intervención de nadie; Hoffmann desarrolla este motivo al inicio de su narración: durante su estadía en la ciudad de H... Theodor escuchó rumores sobre las excentricidades del consejero Krespel; se decía que había mandado construir su hogar sin planos ni arquitecto, simplemente indicando a los albañiles que

levantaran los muros sobre un terreno que formaba un cuadrado perfecto hasta que él les ordenara que parasen; una vez terminada la obra, Krespel pidió que le abrieran puertas y ventanas con pico y martillo, señalando con exactitud sus dimensiones.

En cierta ocasión Theodor asistió a una cena en casa del catedrático de M\*\*\*, y pudo observar al consejero que frecuentaba aquellas veladas; a pesar de su visible tosquedad era maravilloso verlo gesticular sin siquiera rozar las preciosas tazas de la anfitriona; el tono de su voz era por momentos rudo y en otros suave y expresivo. Terminada la cena, cuando la sobrina del profesor le preguntó al consejero por su hija Antonia, cierta turbación pareció dominar a Krespel; con delicadeza el profesor desvió el tema de conversación indagando acerca de sus violines, y el consejero contestó que acababa de abrir un violín de Amati<sup>138</sup> y esperaba que Antonia ya lo hubiese desmontado. Tras decir esto se marchó.

Cuando Theodor interpeló a su anfitrión, el catedrático le explicó que el consejero solía desmontar los violines de viejos maestros con el objetivo de descubrir los secretos de su conformación interna. Respecto a Antonia, se rumoraba que había llegado a la ciudad con el consejero, después de que éste realizara un viaje imprevisto: la noche de su regreso las ventanas de la casa del consejero se encontraban inusualmente iluminadas; en el aire podía oírse el bellísimo canto de una joven acompañado por los compases de un piano y por momentos también podía escucharse un violín que parecía confrontar aquella voz.

La interpretación terminó abruptamente, se oyó una discusión, tras la cual un joven salió por la puerta para huir al instante en un carro de posta. El ama de llaves contó a los curiosos que el consejero había traído consigo a una hermosa muchacha, y que el joven probablemente fuera su prometido.

Después del relato del profesor, Theodor sospechó que Krespel tiranizaba a la pobre Antonia y se propuso salvarla. Pronto consiguió relacionarse con el consejero, con el tiempo su amistad se volvió más íntima, de forma que el consejero terminó por mostrarle los violines que yacían en su gabinete; entre ellos sobresalía un instrumento en particular, estaba colocado más alto que los demás y lo enmarcaba una corona de flores:

Ese violín –dijo Krespel tras preguntarle yo por él– es una curiosa y maravillosa pieza de un maestro desconocido, seguramente de la época de Tartini. Estoy plenamente convencido de que en su estructura interna hay algo absolutamente especial y que si lo desmontara se aclararía un misterio que hace mucho tiempo vengo persiguiendo. Pero (ríase usted de mí, si quiere) ese objeto muerto al que sólo yo mismo doy vida y sonido se dirige a menudo a mí de una forma maravillosa, y cuando lo toqué por primera vez me sentí como si yo fuera el magnetizador capaz de hacer que la sonámbula anuncie por sí misma de viva voz, sus visiones internas (HSS I, pp. 45-46).<sup>139</sup>

Durante sus visitas Theodor intentaba continuamente conseguir que Antonia cantara y, exasperado por su impertinencia, Krespel finalmente lo expulsó de su casa.

Tiempo después Theodor abandonó H... y el recuerdo de Antonia fue palideciendo en su interior. Sólo regresó a la ciudad con motivo de un viaje que se vio obligado a realizar al sur de Alemania, en las afueras de H...; el crepúsculo perfilaba las torres, las campanas sonaban y en el aire se percibían unas voces que cantaban un coral religioso. Un oscuro presentimiento invadió a Theodor: estaban celebrando un entierro. Krespel lo reconoció y lo condujo hasta su hogar, entraron en el gabinete; una tela negra cubría los instrumentos, y en el lugar en el que antes se encontrara el violín consagrado alguien había dispuesto una sencilla corona de ciprés. Entonces el consejero le reveló que cuando Antonia murió el alma del violín se había roto, desgarrándose en la caja de resonancia; el instrumento fue enterrado con la muchacha. Theodor huyó debido a los desvaríos del consejero Krespel, que comenzó a cantar y a bailar entre los terribles paroxismos de la pérdida.

Herido a su vez por la misteriosa y repentina muerte de Antonia, Theodor imaginó que el consejero era el culpable del fallecimiento de la muchacha y al día siguiente visitó a Krespel, decidido a obligarlo a confesar su crimen; con duras palabras intentó reconvenirlo para que expiase el mal que había hecho, a lo cual el consejero le respondió: “¿Cómo osas pretender entrar en una vida y tomar sus hilos más ocultos, cuando esa vida te es y ha de ser desconocida?” (HSS I, p. 52).<sup>140</sup> Dicho esto le reveló los acontecimientos que desembocaron en la muerte de la joven.

Veinte años antes la profunda afición del consejero por los violines lo había conducido a Venecia, en donde pudo escuchar la hermosa voz de Ángela, a la que, a pesar de su rudo aspecto, logró conquistar gracias al virtuosismo con que tocaba el violín. Sin embargo, el

carácter voluble y caprichoso de la cantante, así como su renuencia a aceptar públicamente su matrimonio hacían insoportable para Krespel aquella relación, por lo que finalmente huyó a su casa de campo; al advertirlo Ángela lo siguió: lo encontró en un aposento, inmerso en la música que interpretaba con el violín; la cantante abrazó al consejero, quien sin percatarse la rozó con el arco de su instrumento; enfurecida, Ángela le arrebató el violín y lo hizo pedazos al golpearlo contra una mesa labrada en mármol. Al darse cuenta de lo que había ocurrido, Krespel, fuera de sí, arrojó a la cantante por la ventana y huyó de regreso a Alemania.

A pesar de que la caída de la cantante había sido de menos de metro y medio, el consejero sentía remordimientos, pues sabía que su mujer se encontraba embarazada. Unos meses después recibió una carta de su esposa, en la cual le anunciaba el nacimiento de su hija Antonia y lo reconvenía a que volviera a Italia, pero ante el recuerdo de las penas que su matrimonio le había causado Krespel declinó la invitación.

Pasaron los años y finalmente Ángela marchó a Alemania, instalándose en la ciudad de F\*\*\*; en una nueva misiva Ángela le relató al consejero su arribo a aquellas tierras y le contó que en la joven Antonia estaba floreciendo una cantante de primer orden.

Antonia pronto se comprometió con el compositor B\*\*\*, en una unión que sería consagrada por la música; sin embargo, en vísperas de la boda Ángela murió debido a un enfriamiento que le sobrevino en el teatro; el consejero Krespel recibió una carta del médico en la cual le notificaba lo sucedido y lo instaba a hacerse cargo de su hija.

El consejero partió de inmediato a F\*\* para entrevistarse con Antonia y su prometido; en aquel encuentro Antonia, acompañada del compositor B\*\*\*, interpretó los motetes del padre Martini<sup>141</sup> que conmovieron al consejero Krespel hasta el llanto, pues según confesó:

nunca había oído cantar así a nadie, ni siquiera a Ángela. El sonido de la voz de Antonia era muy particular y raro: unas veces semejante al hálito de Eolo y otras el trino del ruiseñor. Parecía que las notas no podían tener espacio en un pecho humano. Antonia, inflamada de alegría y amor, cantó y cantó sus más bellas canciones, mientras B\*\*\* tocó como sólo puede hacerlo el entusiasmo (HSS I, p. 56).<sup>142</sup>

Al principio Krespel se dejó arrastrar por el encanto de la música, pero pronto una oscura premonición cobró forma en su interior; cuando la música concluyó el consejero abrazó a su hija y le pidió que no siguiera.

Presa de aquel terrible presentimiento el consejero pidió al doctor R... que revisara a Antonia; el médico concluyó que, al igual que su madre, la muchacha sufría un padecimiento orgánico en el pecho que le otorgaba a su voz aquella fuerza sobrenatural, pero a la vez produciría su muerte temprana si continuaba cantando.

El consejero le dio a elegir a Antonia entre permanecer a su lado, siendo la felicidad de su vejez, o morir en la flor de la juventud, consagrándose a la música; desesperada, la muchacha se entregó a los brazos de su padre. Entonces Krespel decidió hablar con el prometido de Antonia; por supuesto B\*\*\* le juró que nunca la expondría al canto, pero el consejero sabía que aquello era imposible.

Krespel regresó con Antonia a la ciudad de H...; al enterarse de su partida, B\*\*\* los siguió. Cediendo ante los ruegos de B\*\*\* los tres comenzaron a interpretar una pieza sublime. Pronto el semblante de Antonia empezó a mostrar signos evidentes de agotamiento; al notarlo dejaron de tocar, pero mientras B\*\*\* se despedía la joven cayó desvanecida. Creyéndola muerta, Krespel despidió a B\*\*\* bajo amenazas.

Antonia se recuperó más pronto de lo esperado; tras el incidente se había entregado a las aficiones de su padre. En cierta ocasión, cuando Krespel pretendía desmontar un hermoso violín labrado por un maestro desconocido, Antonia le preguntó con tristeza si aquel instrumento correría la misma suerte que los demás; ante sus ruegos, el consejero tomó el violín y comenzó a tocarlo y descubrieron maravillados que las notas que producía eran idénticas a las de la voz de la muchacha: “En verdad las argentinas notas del instrumento tenían algo muy singular y maravilloso; parecían producidas por el pecho humano. Krespel se conmovió en lo más íntimo y tocó más portentosamente que nunca y cuando en osados movimientos se elevaba y descendía con fuerza plena” (HSS I, p. 59).<sup>143</sup>

Desde entonces cada vez que la joven Antonia sentía deseos de cantar, el consejero tomaba el violín e interpretaba para ella las más hermosas melodías.

Pero su felicidad duró poco; cierta noche el consejero escuchó en sueños unas notas de piano, oscuros presentimientos lo invadieron, impidiéndole realizar cualquier movimiento; pronto la voz de Antonia se unió a la música y juntos interpretaron un *lied* en el hermoso estilo de antiguos maestros. Parecía que los amantes interpretaran aquella música en sueños, dominados por una atracción irresistible.

Cuando el consejero despertó, encontró a Antonia recostada sobre el sofá; tenía un aspecto conmovedor, sonreía, sus ojos estaban cerrados: había muerto.

En sus obras Hoffmann remite continuamente a *lo sublime* a través de aquel sentimiento de anhelo indeterminado que la música es capaz de producir: “el dolor de una añoranza infinita encogía convulsivamente mi pecho, [...] se paralizaba la respiración y todo mi ser se sumergía en una divina voluptuosidad sin nombre” (HSS II, p. 75).<sup>144</sup> Es esta sensación ambigua e indeterminada, pero a la vez imperativa, la que arrastra a los personajes más allá de las formas constituidas y les revela la esencia que se oculta en el interior del alma humana. Por tanto, en los cuentos de Hoffmann la música abre un abismo aterrador en el interior del hombre en el momento justo en que transgrede la forma para entregarse a la contemplación, en el instante del *éxtasis*. De esta forma, con los elementos argumentales de “Consejero Krespel” Hoffmann consigue producir artificialmente esta impresión de infinitud; dichos elementos sin embargo remiten en última instancia a la música como principio que libera de la forma: por medio de ella el alma de Antonia, eliminando toda resistencia material, se entrega plenamente al sentimiento de *lo sublime*. En consecuencia, al igual que otros personajes femeninos de la obra de Hoffmann, Antonia: “vive sólo cuando canta..., sólo existe en la canción” (N, p. 144);<sup>145</sup> en los dominios del ensueño su muerte era inevitable, en tanto la transfiguración únicamente se podía originar tras la pérdida de identidad, en la fusión con el todo que se realiza por medio de la música: en el desenlace del cuento Antonia ha superado el último instante de terror y sujeción, y su alma se extiende a *la visión* de su verdadera esencia; el impulso de transfiguración ha terminado por despojarla de las formas contingentes para permitirle acceder al *territorio de la visión*.

La ansiedad y el dolor que Krespel siente ante la muerte de su hija representa *lo terrible* de ese contacto que la vida no es capaz de resistir, el miedo a la belleza extrema que nos

arrastra a la desaparición, al vacío; pero que a la vez revela la maravilla de la vida humana, su esencia misma. Por eso en el último instante en que al cantar Antonia se desprende de la vida, Krespel “había sentido simultáneamente un miedo horroroso junto a un bienestar jamás conocido” (HSS I, p. 59).<sup>146</sup>

A diferencia de los sonidos que existen de manera pura en la naturaleza, tal como lo conocemos el canto de la voz humana involucra, si no una primera separación, ya un primer estado artificial de articulación. Esta cualidad del artificio es el punto en que ambos –el canto y la música de violín– terminan por conjuntarse; de ella proviene el doble milagro en el cual un defecto del organismo de Antonia originaría una voz sobrehumana, y al mismo tiempo la composición interna del violín del consejero habría de humanizar el sonido que aquel instrumento era capaz de producir. Ambas manifestaciones implicaban en distintos grados una emancipación de la naturaleza, pero también un retorno a ella por medio de la fuerza expresiva que se le ha otorgado al hombre.

Sin embargo, estas expresiones conllevan también una diferencia esencial, la cual involucra a su vez diversas maneras de aproximarse al absoluto. A pesar de que Hoffmann concibiera que la música instrumental era el signo de su época, comprendía igualmente que el canto era capaz de producir una expresión artística plena en que las fronteras entre el sujeto y el objeto se diluyen, pues la cantante ya no construye su obra como algo externo, sino que se relaciona con ella en una identidad total; su ideal se encuentra en su interior y se expresa sin obstáculos en un profundo sentimiento, en el olvido de sí. En cambio, a pesar de la artificialidad que conlleva el violín, la música instrumental habría de encontrarse en una conexión distinta con la naturaleza, creando aquella sensación de infinitud que excede este mundo al introducir las resonancias de una existencia superior.

### **3.6. Relación de la música con la poesía**

Para Hoffmann la música debía producir artificialmente la impresión de *lo sublime* en el espíritu humano. El conflicto entre la música vocal y la instrumental remite esencialmente a la correlación entre la poesía y la música en función de los efectos que generan en el ánimo del auditorio. Ya en “El poeta y el compositor” Hoffmann advertía el vínculo que existe

entre ambas artes, pues en géneros híbridos como el *lied* o la ópera, la poesía y la música terminaban por unirse en la búsqueda de una misma finalidad; así el compositor Ludwig afirma en este relato que “el poeta y el músico son los miembros más estrechamente emparentados de una sola Iglesia, pues el misterio de la palabra y de la nota son un único misterio, el mismo que les ha sido descubierto por la suprema bendición” (HSS I, p. 89).<sup>147</sup> Por tanto, el principio espiritual que la música revela ha de asentarse en las pasiones producidas por la poesía para adquirir una forma concreta que permita al público relacionarse emocionalmente con lo inefable.

Dentro del género operístico la poesía habría de penetrar en la vida para revelar lentamente la esencia musical del argumento, de ahí que en “El poeta y el compositor” se afirme que “la música, además, ha de entrar por completo en la vida, ha de captar sus apariciones y, adornando la palabra y el hecho, ha de hablar de determinadas pasiones y actos” (HSS I, p. 89).<sup>148</sup> Por eso, las intensas emociones que suscita la poesía representarían la lucha de las pasiones que terminarán por proyectar al auditorio hacia aquella realidad oculta que el arte vuelve aprehensible; el anhelo indeterminado al que Hoffmann constantemente remite en sus relatos evoca esa lucha en que terminan por reconciliarse las fuerzas enfrentadas de las pasiones, hasta originar el sentimiento de *lo sublime* en la integración del todo: “¿No es acaso la música la lengua misteriosa de un lejano reino espiritual, cuyos maravillosos acentos resuenan en nuestro interior, despertando así una vida superior, más intensa? Todas las pasiones luchan entre sí con brillantes y relucientes armaduras y se hunden en una inexpresable añoranza que llena nuestro pecho” (HSS I, p. 89).<sup>149</sup>

Por su propia naturaleza el sentido de este vínculo entre la poesía y la música puede degenerar fácilmente, pues las pasiones comprendidas en sí mismas implican un retorno al mundo de las manifestaciones tangibles, pervirtiendo la esencia de la música y el sentido de su existencia al reflejar sólo a este mundo, sin vincular al ser humano con el infinito. Así, el hedonismo y la sensualidad que sólo remiten a sí mismos sin manifestar ninguna realidad superior hicieron necesario que en el vínculo entre la poesía y la música penetrara un principio que terminara por desestabilizar la forma, extrayendo al individuo de su enajenación sensual para ponerlo en contacto con el infinito.

### 3.7. El concepto de *catarsis musical*

La necesidad de introducir un elemento que destruyera las pasiones en la ópera poseía un doble origen: por un lado en el tratamiento de las pasiones en que afluye como un principio que rompe el simple placer; por el otro, en la búsqueda de emancipación del mundo sensible se imponía la angustia ante el abismo que abre la conciencia del ser a la percepción de *lo sublime*. A este principio de liberación en que se fundamenta el vínculo entre la poesía y la música podemos llamarlo *catarsis musical*.

En un breve pasaje de su artículo “Literatura y artes”, Jean-Michel Glickson afirma que el concepto de *catarsis*, que Aristóteles había expuesto para hacerle frente a la posición socrática sobre la contingencia de las artes, buscaba de dos formas afectar el ánimo del público que asistía a las representaciones del teatro griego: a través de la acción dramática y por medio del canto del coro; a esta última Glickson la llama *catarsis musical*. Según él la *catarsis* conlleva un proceso de purificación o purga de las pasiones, pero también posee un carácter ontológico que, tal como lo concebía Nietzsche, implicaba la redención del hombre frente al nihilismo, la búsqueda por volver aprehensible la divinidad en el extremo en que se diluye la vida humana.

Es probable que a lo largo de la historia de la música europea la *catarsis musical* haya adquirido distintas funciones y significados. Particularmente en la obra de Hoffmann este concepto entra en juego como un proceso en que la música se libera tanto de los elementos propiamente poéticos, como de las pasiones, de la sensualidad que únicamente remite a este mundo; en otras palabras, manifiesta el tránsito del drama –conformado por el argumento y la poesía– a la esencia inefable de la música. En la obra literaria hoffmanniana la *catarsis* busca rebasar los límites para abrir la composición a la aprehensión de *lo sublime*; la música se emancipa, proyectando al auditorio a algo fuera del mundo.

En esta crisis inducida por la *catarsis* la obra se desprende de aquella carga generada por las pasiones. Es así como se realiza la unión de los elementos, los cuales convergen hacia un punto que destruye las impresiones anímicas a través del dolor, para confrontar al individuo con el absoluto, arrastrándolo a aquella *visión* transfigurada por la música.

### 3.8. El vínculo de las pasiones con la música en la ópera

A diferencia de Friedrich Schleiermacher, para quien la música religiosa únicamente era la música vocal, es decir el coro, Hoffmann –en su concepción musical, histórica y progresiva– comprendía que tras los desplazamientos de la sensibilidad del hombre moderno era imposible regresar a una concepción de la música como unificadora de la comunidad humana, tal como sucedía en la música eclesiástica medieval, y dado que la evolución de las formas artísticas no podía detenerse, habría de desarrollarse hacia manifestaciones más perfectas que, tras asimilar ciertas concepciones pietistas,<sup>150</sup> apelaban a los principios internos de cada individuo.

De esta manera, al igual que ocurría en el cuento “Consejero Krespel”, en la teoría musical de Hoffmann las pasiones aparecen como manifestaciones anímicas que deben conducir a un principio espiritual que les es ajeno; por eso la poesía sólo cobra un valor relativo o de vínculo con la esencia religiosa de la música: enlazar los sentimientos, ya en sí indeterminados, con un anhelo por el infinito. El canto y las pasiones humanas se transforman así en la parte corpórea de la música, aquella que provoca el prodigio de atraer aquel reino hacia los hombres:

En el canto, en el que la poesía insinúa mediante palabras efectos determinados, la fuerza mágica de la música actúa como el maravilloso elixir de los sabios, unas gotas del cual convierten a cualquier bebida en deliciosa y maravillosa. Toda pasión..., amor..., ira..., desesperación, etc., tal y como nos lo presenta la ópera, envuelve a la música en el destello púrpura del romanticismo e *incluso lo sentido en la vida nos conduce fuera de la vida para trasladarnos al reino de lo infinito*. Ésa es la fuerza que posee la magia de la música y, haciéndose cada vez más poderosa, tenía que romper las trabas de cualquier otro arte (FMC, p. 62, las cursivas son mías).<sup>151</sup>

Como consecuencia, para Hoffmann en los géneros híbridos –particularmente en el *lied* y en la ópera– la música se encuentra escondida entre bastidores, pero es ella la que conduce el ritmo de la acción, porque el drama que se desarrolla frente a los espectadores no es sino el marco en el que acontece el combate de los sentimientos, fluyendo del espíritu humano hasta encarnarse; sin embargo, esa encarnación es el primer escalón que conduce al universo del ser y de lo insondable, pues sólo en el dolor de un anhelo indeterminado, en el

presentimiento de algo inmenso y maravilloso es posible evitar que la música caiga en un degradante placer sensual. En función del sentimiento de *lo terrible* la música supera toda contingencia, toda sujeción impura, incluso aquella que se revela a través de los sentimientos.

### **3.9. Desprendimiento del mundo sensible: “Don Juan” y la naturaleza de la ópera**

Podemos encontrar un ejemplo claro de cómo concebía Hoffmann la ópera en el modo en que entendió *El libertino castigado o don Juan (Il dissoluto punito ossia il don Giovanni, 1787)* de Mozart dentro de su relato “Don Juan”. Escrito en 1812 durante su estadía en Bamberg, este relato es una de las *kreislerianas* pertenecientes a la colección de cuentos *Fantasías a la manera de Callot*. Consta de tres partes; la primera se titula “Un acontecimiento fabuloso que le sucedió al viajero entusiasta”, en la cual se relata que una tarde el viajero entusiasta fue despertado por la música que penetraba en su cuarto de hotel; tras llamar al camarero éste le indicó que su habitación estaba conectada con el palco para forasteros número 23, y que en ese momento una compañía italiana se encontraba representando el *Don Juan*; emocionado ante la noticia el viajero se apresuró a presenciar la obra.

Mientras observa la representación el viajero entusiasta siente la presencia de alguien que se encuentra a sus espaldas y una vez que el telón del primer acto ha caído descubre impresionado que se trata de donna Anna; el viajero es incapaz de explicarse cómo aquella mujer podía encontrarse en el escenario y en su palco al mismo tiempo, pero aquel extraño desdoblamiento se debe a una conexión o vínculo espiritual entre ambos: “caí en la proximidad maravillosa de esa mujer en una especie de sonambulismo en el que percibía las secretas relaciones que tan íntimamente me unían a ella y que hacían que incluso durante su aparición en el escenario no pudiera apartarse de mí” (FMC, p. 86).<sup>152</sup>

Donna Anna explica en toscano el sentido oculto de la obra. Luego de aquella breve entrevista se levanta el telón y la muchacha se despide tras decir: “Infeliz Anna, ahora llega tu peor momento” (FMC, p. 87).<sup>153</sup> El viajero entusiasta observa la representación que se desarrolla en el escenario: después de la aparición del coloso de mármol –que es la

encarnación del espíritu del padre de donna Anna, al que don Juan ha asesinado—, contempla cómo lúgubres potencias arrastran a don Juan a la perdición y, negándose a un último acto de contrición, es finalmente apresado por los demonios y conducido a las regiones del inframundo. El viajero regresa a su habitación: lo han llamado para que asista a la cena en el comedor.

El segundo fragmento del relato se titula “En el palco de forasteros número 23”. A medianoche el viajero entusiasta introduce en el palco mesa, luces y material para escribir; la sala se encuentra completamente vacía y un ambiente extraño y maravilloso flota en el aire: el espíritu de los instrumentos parecía haber despertado una música imaginaria.

Emocionado, el viajero entusiasta decide bosquejar sus impresiones sobre *Don Juan*, prescindiendo del argumento. Según explica, la elevada conformación física y espiritual de don Juan lo arrastra a la búsqueda de lo divino en las manifestaciones del mundo material; don Juan se embriaga en la sensualidad de la existencia, siempre insatisfecho al no encontrar ese reflejo de lo divino en los placeres terrenales. Es ésta la trampa que le ha tendido el demonio, quien en la inversión de esta búsqueda de lo celestial manifiesta su naturaleza divina.

Don Juan, en su extenuación, en el engaño del que se siente víctima, busca la venganza por medio del exceso en una sublime profanación: “¡por encima de la naturaleza... por encima del Creador! Es que, realmente, cada vez quiere obtener más de la vida, pero sólo para caer en el Orco” (FMC, p. 92).<sup>154</sup>

Donna Anna en cambio ha sido enviada por las potencias celestiales para salvar a don Juan; ella es un ser celestial cuya pureza de espíritu no puede corromper el demonio. Pero don Juan descubre su naturaleza demasiado tarde, en el instante de mayor ultraje, cuando “ya sólo el gozo infernal de perderla podía llenarle” (FMC, p. 93).<sup>155</sup> Así, aquel a quien donna Anna habría de salvar termina por convertirse en su ruina; su alma es insuflada por el fuego de una sensualidad sobrehumana, y en su perdición reclama venganza: la caída de don Juan. Sin embargo, ella sabe que tampoco sobrevivirá a su muerte.

El último apartado del relato, “Conversación al mediodía, en la mesa del restaurante, a modo de apéndice”, es un diálogo entre dos hombres que hablan sobre la conmoción

anímica que aquejaba a la actriz principal: “el papel de donna Anna le afectaba seriamente! Ayer parecía una posesa. Dicen que durante todo el entreacto estuvo sin sentido, y en la escena del segundo acto tuvo incluso ataques nerviosos” (FMC, p. 95);<sup>156</sup> los comensales concluyen su diálogo afirmando que aquel estado de excitación le había provocado la muerte, y el lector puede deducir que falleció a la hora exacta en que el viajero entusiasta había terminado de escribir sus impresiones sobre *Don Juan*.

Evidentemente se había producido una extraña conexión psíquica entre la cantante y el viajero entusiasta. Los personajes de Hoffmann tienden a reunir en su interior los rayos refractados de una conmoción anímica que los lleva al umbral del *éxtasis* y de *lo sublime*; por esta razón las mujeres surgen en sus obras como el espíritu visible del canto, su existencia se reduce a la música que crean con sus voces,<sup>157</sup> hasta desvanecerse en el maravilloso y a la vez terrible sentimiento que se ha originado en su interior: “Dijo que toda su vida era música y que, a menudo, al cantar, creía comprender algo de lo que, misteriosamente oculto, había en su interior y que ninguna palabra podía expresar” (FMC, p. 86).<sup>158</sup>

Ya al inicio de su escrito el viajero entusiasta había advertido que “se manifiesta para mí en la música la relación de ambas naturalezas (don Juan y donna Anna) dispuestas para la lucha; y digo en la música, sin considerar el texto en absoluto” (FMC, p. 93).<sup>159</sup> Él percibe su relación como si la música bosquejara el carácter de los personajes y el terreno espiritual en que ambas fuerzas se confrontan; este tratamiento plástico efectuado a través de la música contravendría los postulados planteados por Hoffmann, si no estuviera dirigido a exponer el principio vital que anima la representación operística: la revelación de las fuerzas ocultas que impulsan a los personajes.

La naturaleza de la ópera se desprende del doble movimiento entre lo espiritual y lo sensual. Frente a otros géneros musicales, como la sinfonía, la fuga o el *lied*, la ópera representa para Hoffmann el espacio en que acontece el milagro de la separación de las formas tangibles del mundo: el punto de enlace entre el canto y la música puramente instrumental.

Se realiza así la liberación del sentimiento no condicionado, mediante el cual la forma es superada; no es ya el presentimiento de absoluto, sino un absoluto en sí mismo realizado, que linda en identidad con la inconsciencia y se identifica con la naturaleza en el umbral de la música de cámara, de la *música absoluta*. Sin embargo, dicho instante es insostenible, porque no se puede lograr en vida bajo los límites de la forma.

Hemos abordado aquí distintos procesos cuya finalidad sólo podía culminar en la disolución del ser, es decir, en la muerte; pero antes de que ese momento sobrevenga el hombre puede elegir vivir el anhelo producido por el arte y la poesía, refugiado en el reconocimiento de los misterios de la naturaleza que son a la vez los suyos, pues este anhelo inefable es el presentimiento que prelude la unión con el absoluto.

## Conclusiones

No hay que disolver el enigma, sino sólo descifrar su configuración.

Theodor Adorno, *Sobre la música*

### I

Nos detenemos al borde del *misterio*, donde no hay más explicaciones y nos es imposible proseguir. He referido aquí las concepciones que E. T. A. Hoffmann formuló sobre la evolución de la música europea, los motivos de su aparición bajo determinadas circunstancias históricas y la unión que se forma entre la literatura y la música en la obra literaria de nuestro autor, así como la manera en que ambas artes interactúan en la prosecución de una finalidad conjunta. Pero cuando el vínculo entre poesía y música se ha roto y ambas artes terminan por independizarse no es posible avanzar más; se extiende ante nosotros un vasto y oscuro territorio que ya no nos concierne, pues desde la literatura sólo es posible referir a la música puramente instrumental a través de sus estructuras o de los efectos que produce en el ánimo de los personajes. Me detengo pues en los márgenes de la música de cámara, de la *música absoluta*.

Por supuesto, el objetivo de esta obra no consistió en traer a un mundo formal aquel universo de impresiones que sólo poseen sentido en su propio ámbito, ni indagar acerca de el punto ciego en que se pierden todas las certezas; en cambio la idea que me guió consistió en descubrir el proceso que nos lleva hacia el *misterio*, volver conscientes aquellos caminos que intuitivamente nos conducen a las regiones en que la literatura y la música pueden manifestarse libremente. En otras palabras, mi intención fue hacer evidente aquella relación entre ambas artes que se encontraba implícita en la obra literaria de Hoffmann, pero que no era del todo clara en tanto su finalidad era otra: crear las vías de acceso hacia una realidad esencial que el arte revela de manera intuitiva, como una premonición del absoluto; con este propósito busqué configurar las manifestaciones literarias para exponer su sentido, delinear los principios que le dieron forma a una expresión artística particular. Era

necesario describir el proceso que dio origen a esta relación entre la literatura y la música para que aquello que se presentía en la obra de Hoffmann terminara por mostrarse ante nosotros.

## II

Resumo aquí los descubrimientos más relevantes de cada capítulo.

En la búsqueda por explicar el proceso que vinculó a la literatura con la música fue necesario exponer cuál era la concepción de Hoffmann sobre la evolución de la música europea, que a través de la tendencia evanescente del cristianismo dio origen a la música romántica. En la lucha de fuerzas antagónicas que se enfrentaban en su interior, el artista romántico descubrió la posibilidad de que se realizara un nuevo vínculo con la naturaleza, tal como se demostró en el primer capítulo al analizar “La contienda de los cantores”.

En un primer instante la concepción poética y musical de Hoffmann se sustentó en un doble vínculo: en función de sus pasiones los personajes provocaban que la esencia de la música se volviera aprehensible, y ésta a su vez permitía manifestar en la realidad los signos del ensueño. Además, la relación entre ambas artes era estructural: la *teoría organicista* que Beethoven había aplicado a la música influyó a la vez la esencia de la literatura fantástica hoffmanniana; en ella –por medio de un proceso dialéctico– las estructuras narrativas habrían de producir una nueva *síntesis* en que el ser recobrarla la conciencia de la totalidad; esta búsqueda es la que guía a los protagonistas de “Princesa Brambilla”, como se señaló en el segundo capítulo.

Sin embargo, la esencia de este proceso sólo podía manifestarse cuando se diluyeran todas las formas de representación –que en última instancia podían encontrarse en las pasiones generadas por la poesía–. Por tanto, en la literatura hoffmanniana necesariamente tuvo que producirse una *catarsis* mediante la música, y en la irrupción de *lo terrible* podían percibirse los principios de *lo sublime*, que emanciparía al ser más allá del mundo

fenoménico, originando así *la visión* del absoluto en el extremo de la vida humana; lo cual fue demostrado en el análisis de “Consejero Krespel”, dentro del último capítulo de esta obra.

### III

Más allá del límite que inevitablemente conlleva el surgimiento de la música absoluta, existe otra razón que restringe el margen de nuestras indagaciones: la conciencia implica siempre una interrupción, un cese en la intuición que nos impulsa; introduce en nosotros un elemento de reflexión que perturba el fluir natural de las cosas: la conciencia posee límites cuando interviene en el objeto que observa y busca descifrar. Así, toda indagación, todo análisis debe considerarse dentro de sus límites en el instante en que pretende traer a la luz una intuición. Particularmente para Hoffmann la obra de arte debe hacer posible aquel fenómeno en que el contacto con lo divino habrá de suprimir dicha conciencia, hasta que se produzca la posibilidad de que una nueva *síntesis* restituya al hombre como una unidad de pensamiento y sentimiento.

Así pues, era necesario introducir un contrapeso a la disección que implicaba un análisis de esta naturaleza, por lo cual involucré los principios de la *teoría organicista* en la formulación de este discurso, de manera que todos los elementos encauzaran la argumentación hacia un fin concreto: la búsqueda por revelar *lo sublime* que surge de la relación entre literatura y música. Este mismo principio de *lo orgánico* me condujo a considerar que el sentido de la literatura hoffmanniana debía provenir de la obra misma, por medio de una reconfiguración de sus partes, por lo cual limité el empleo de teorías y conceptos de otros autores, que sólo cobraron un peso relativo a lo largo de la exposición, con la intención de que permitieran entender el sentido último del proceso que vincula literatura y música.

El equilibrio que introduce el hecho de que el análisis de la obra hoffmanniana se fundamente en la teoría que ella misma nos proporciona, justifica a la vez estas aproximaciones a la producción literaria de E. T. A. Hoffmann.

#### IV

En el idealismo alemán el arte representa aquel impulso interno del hombre que se emancipa y cobra forma al manifestarse, pero esta expresión debe a la vez ser articulada por medio del artificio. Para el romanticismo la *fantasía* es el impulso esencial del que surge el arte, la fuerza productiva que irradia del interior del ser humano y que, apoyada en la técnica, consigue manifestarse. Por tanto es posible descubrir el origen de la literatura y de la música en la *fantasía*; juntas –*fantasía* y artificio– manifiestan la esencia espiritual del ser humano en su búsqueda de *lo sublime*.

Sólo cuando los elementos han sido dispuestos es posible afirmar con todas sus implicaciones cuál es el sentido de la estética musical de Hoffmann. Ahora bien, el conflicto entre forma y contenido, que suponía a la vez el altercado entre poesía y música, se inscribe dentro de un complejo proceso histórico. En su obra *La idea de la música absoluta*, Carl Dahlhaus remite esta controversia entre la *estética de contenido* –que concibe a la poesía como la fuente que articula y provee de sentido la construcción musical– y la *estética formal* –la cual considera que la estructura de sonidos que componen a la música posee valor por sí misma– a la disputa surgida entre Jean-Jacques Rousseau y Jean-Philippe Rameau, que Dahlhaus considera una continuación de la *Querelle des anciens et des modernes* en el terreno de la estética musical; dicha disputa confrontaba categorías y conceptos musicales en una compleja red de interrelaciones que terminaron por fundamentar los principios que darían origen a la música instrumental autónoma durante el periodo clásico-romántico.

Tal como afirma Günter Scholtz en su conferencia “Schleiermacher y la música”, Schopenhauer elevó la música instrumental autónoma a la cúspide de las artes; por su parte Wackenroder y Ludwig Tieck terminaron por consagrarla como religión del sentimiento, la cual debía revelar la esencia divina del ser humano. Evidentemente bajo dichas condiciones a la música se le exigía demasiado.

Escéptico ante esta postura, Schleiermacher consideró que la música de cámara no podía suplir el espacio que el coro generaba en una comunidad; para él la música religiosa habría

de ser concretamente música vocal, que unida a la poesía fungiría como el medio de expresión del sentimiento religioso vivo, pero en ninguna forma habría de sustituir a la religión.

Frente a las posturas sostenidas por estos filósofos y escritores del romanticismo alemán, Hoffmann representa una evolución por la forma en que concibe el vínculo entre el arte musical y la religión, así como por el tratamiento conjunto de literatura y música en función de sus efectos. Para Hoffmann la música entendida como culto comprendía este proceso de superación del mundo tangible, la emancipación sensible que nos conduce a nuestra propia esencia; en otras palabras, Hoffmann pone el acento en la búsqueda de las vías que posibilitan la aparición de *lo suprasensible*.

En este radical cambio de perspectiva –que probablemente se debió a que, a diferencia de los demás autores, Hoffmann era músico además de escritor– reestructuró las categorías del arte, redefiniendo el vínculo entre literatura y música en la manera en que ambas artes consiguen proyectarnos al infinito, hasta abrir ante nosotros las puertas del reino de los espíritus.

Sólo así, en el límite de la *fantasía* que impulsaba a ambas artes, el absoluto pudo volverse perceptible, y a través del horror y de la pérdida Hoffmann consiguió revelarnos finalmente el universo de *lo suprasensible*.

Es éste el *misterio* al que Hoffmann se entregó, el *misterio* que condujo mi labor.

## Notas

### INTRODUCCIÓN

<sup>1</sup> Según la concepción de Friedrich Schlegel sobre la poesía, era la conciencia que perturba al hombre moderno la que abriría el poema a la posibilidad de alcanzar la eternidad y, transgrediendo un umbral fuera del mundo por medio de la reflexión, la poesía se expandiría hacia otras esferas, de ahí que: “la vida y fuerza de la poesía consiste en que sale de sí misma, atrapa un trozo de la religión y regresa luego a sí misma, al mismo tiempo que se apropia de ella” (Friedrich Schlegel, *apud* Karl Braun, *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*, p. 191).

Para los románticos la poesía progresiva buscaba alcanzar la eternidad mediante la refracción interna en un *proceso volitivo*; el poema se observa a sí mismo desde su propio interior, se hace consciente de sí mismo a través de la crítica, de manera que “Este carácter de reflexión sobre sí misma, de autorreflejo, es especialmente característico de la denominada por Schlegel poesía universal progresiva: toda obra de arte romántica es poesía al cuadrado, elevación a la segunda potencia de la poesía, poesía *crítica*. Que la teoría de la novela debe ser ella misma también una novela implica, de manera especular, que la crítica y la filosofía de la novela quedan contenidas en la novela misma” (Paolo d’Angelo, *La estética del romanticismo*, pp. 207-208). Dentro de la teoría schlegeliana de la crítica el prototipo de la novela *autoconsciente* era el *Wilhelm Meister* de Goethe, pues según la recensión que Schlegel realizó sobre esta obra, en su interior la novela terminó por generar su propia crítica.

Por otra parte, bajo la intención de encontrar nuevos vínculos que ligaran al hombre moderno a la divinidad, los románticos alemanes concibieron la creación de una nueva mitología con el propósito de inaugurar una religión que emplease una concepción moderna del lenguaje para revelar lo divino más allá de cualquier tendencia canónica, ya que de acuerdo con Schleiermacher: “Toda escritura sagrada no es más que un mausoleo, un monumento a la religión que atestigua que estuvo presente ahí un gran espíritu, que ya no está más; pues, si todavía viviera y actuara, ¿cómo atribuiría un valor tan grande a la letra muerta, que sólo puede constituir una débil impronta del mismo? No tiene religión quien cree en una escritura sagrada, sino el que no necesita ninguna e incluso él mismo sería capaz de hacer una” (*Sobre la religión*, pp. 79-80). Estas ideas condujeron a Novalis a concebir la creación de una biblia para la nueva era, que comenzó a explorar en *La enciclopedia* (*Das allgemeine Brouillon: Materialien zur Enzyklopädistik*, 1798-1799); sin embargo, el proyecto quedó inconcluso tras la inesperada muerte de su autor.

Manfred Frank en *El dios venidero. Lecciones sobre una nueva mitología*, realizó un extraordinario recorrido por el espíritu de aquella época. Remito a su obra a quien tenga interés en estos temas.

<sup>2</sup> La plena conciencia de que por medio de su abstracción la música era el arte que podía reflejar de manera más perfecta el infinito había comenzado a presentirse entre los románticos tempranos (*die Frühromantik* o *ältere Romantik*), para evolucionar más tarde hacia una comprensión plena de sus posibilidades conceptuales: “Para el romántico la música es el alma de toda creación artística: Wackenroder la exaltaba como arte supremo, como lenguaje angélico más que humano; Fr. Schlegel afirmaba que *todo arte desarrollado tiende a transformarse en música*, y Novalis aconsejaba a todos los artistas que aprendieran de los músicos. Si bien, en su *Filosofía del arte*, Schelling la coloca en el peldaño inicial de la escuela de las formas artísticas, le reconoce una función absolutamente especial en la medida en que, *eximida de la necesidad de representar conocimientos concretos, ‘vuelve a figurar el universo, escindido de la materia, bajo la forma del purísimo movimiento primigenio’*” (Paolo d’Angelo, *op. cit.*, pp. 233-234, las cursivas son mías).

<sup>3</sup> Theodor Adorno, *Sobre la música*, p. 26.

<sup>4</sup> Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, vol. 1, p. 386.

Leon Pantinga, en su libro *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, comparte esta opinión, según relata: “Es entonces cuando en el *Allgemeine musikalische Zeitung* de 1810-1813, E. T. A. Hoffmann inaugura un nuevo capítulo de la crítica musical de signo formalista en el cual analiza extensamente cinco obras de Beethoven, merecedoras de su más firme admiración; la *Quinta Sinfonía*, la *Obertura Coriolano*, los Tríos para Piano Op. 70, la Misa en Do Mayor y la música de *Egmont*. Estos análisis presentaban una mezcla singular de un análisis técnico riguroso junto a descripciones casi literarias plagadas de metáforas, donde la música de Beethoven se comparaba con un ‘reino espiritual infinito’ bastante lejano de la experiencia cotidiana de los hombres y de su modo de pensar. En estos análisis –y especialmente al de la introducción de la *Quinta Sinfonía*– Hoffmann da un paso más hacia la comprensión de la poética de Beethoven proporcionando al mismo tiempo un documento muy importante en el marco de la Estética Musical del Romanticismo” (p. 90, las cursivas son mías).

Dicho carácter metafórico de las recensiones de Hoffmann se debe, por supuesto, a que la crítica musical aún se encontraba en ciernes, y conceptualmente se prestaba más a un tratamiento literario que a un análisis formal.

<sup>5</sup> Esteban Tollinchi, *op.cit.*, p. 386.

<sup>6</sup> Carmen Bravo-Villasante, *El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann*, p. 19.

<sup>7</sup> Existen distintas formas de abordar la relación entre música y literatura: *crítica/discursiva*, *estructural/estilística*, *conceptual*, *temática*, *por motivo* –centrada en la figura del músico o del instrumento–, *por formas de representación*, etc.; las cuales se diversifican continuamente. Sin embargo, dado que mi intención consiste en iluminar un proceso, empleé estas perspectivas para explicar su devenir de la manera más efectiva.

Por lo general, al aproximarse a la relación entre música y literatura los investigadores se ven obligados a decidir a cuál disciplina le otorgarán mayor peso; por su parte, esta obra se centra en la relación de la música y la literatura desde la postura de la literatura, la estética y la filosofía; quien se interese por indagar este vínculo desde la perspectiva de la musicología puede consultar la obra de Abigail Chantler, *Estética musical de E. T. A. Hoffmann (E. T. A. Hoffmann Musical Aesthetics)*.

<sup>8</sup> Originalmente llamado *Periódico de música alemana (Deutsche Musik Zeitung)*, el *Periódico general de música (Allgemeine Musikalische Zeitung)* fue publicado en Leipzig de 1798 a 1848 por Friedrich Rochlitz en la editorial Breitkopf & Härtel; en él se reseñaba y difundía la música de los nuevos compositores alemanes, entre ellos Haydn y Beethoven; durante el siglo XIX fue esencial para el desarrollo musical en Alemania y de enorme influencia en posteriores publicaciones musicales, como la *Nueva revista sobre música (Neue Zeitschrift für Musik)* de Robert Schumann.

<sup>9</sup> Convencionalmente la *teoría organicista* se aplica en filosofía política para contraponerla a las corrientes *mecanicistas* o *atomistas* que conciben al Estado como una máquina, de la cual todo individuo no es más que un engranaje suplantable dentro del aparato social. Los románticos emplearon la *teoría organicista* en la

formulación de principios estéticos que impactaron tanto en la literatura como en la filosofía de todo aquel periodo. Según la *Enciclopedia de política* se trata de la “Teoría que sostiene que la sociedad es un organismo vivo, con entidad y existencia propias, que obedece a leyes especiales y que, en su conjunto, difiere de los individuos que la componen.”

“El *organicismo*, denominado también *bioorganicismo*, se contrapone al *mecanicismo* dentro de la sociología.”

“La tesis central de esta escuela sociológica es que la sociedad humana es una forma elevada de organización biológica, que resulta de un proceso ascendente de integración, en el cual las células forman los *tejidos*, éstos constituyen los *órganos*, que a su vez integran las *personas*, cuyo conjunto forma la *sociedad*.”

“Por consiguiente, las leyes de la biología se aplican por igual a las células, a los agregados de las células, a las plantas, a los animales, a las personas y a los agregados de las personas que son las sociedades.”

“Para la teoría *bioorganicista* los individuos que componen el cuerpo social son como las células de un organismo, que cumplen funciones distintas pero están ordenadas en función de la vida del todo.”

“Comte y Spencer son los principales exponentes de esta teoría, que considera a la sociedad como un ser viviente y le atribuye ciertas analogías con los organismos biológicos” (Rodrigo Borja, *Enciclopedia de la política*, p. 1448).

Por su parte, Meyer Howard Abrams, en el octavo capítulo de *El espejo y la lámpara*, titulado “La psicología de la invención literaria: genio consciente y crecimiento orgánico”, indagó acerca de la correlación entre el genio y el concepto de organismo dentro de la tradición del romanticismo alemán.

<sup>10</sup> *Apud* Karl Braun, *op. cit.*, p. 191. En este sentido, Günter Scholtz en “Schleiermacher y la música” afianza esta postura en la concepción de que aquello que subyace en el interior del hombre encuentra una vía para manifestarse a través de la *fantasía*, en tanto “la fantasía construye el puente entre lo interno inaccesible o el sentimiento individual y la naturaleza exterior” (en *Anuario filosófico* [en línea], p. 176). Así pues, esta particular noción de la *fantasía* enlaza con este mundo aquello que el ser humano ha reconfigurado en su interior, ya que, según Friedrich Schleiermacher, “El Universo se refleja en la vida interior, y sólo mediante lo interior resulta comprensible lo exterior” (*op. cit.*, p. 58).

Probablemente en la obra hoffmanniana aquella concepción de la fantasía, entendida como la intromisión de elementos sobrenaturales que provocan una crisis en la noción de realidad, haya derivado de esta definición que la concibe como una fuerza productiva del artista, la cual ordena y articula los acontecimientos que recibe del mundo exterior. Ya en su primera colección de relatos, *Fantásias a la manera de Callot (Fantasiestücke in Callots Manier)*, las *Fantasiestücke* o *piezas fantásticas* parecen referirse tanto a la acción productiva de *fantasear* –es decir, a la imaginación que origina figuras en el vacío–, como a un género musical que se sostiene en la manifestación de impresiones del espíritu.

Asimismo, determinar la carga semántica y conceptual que poseen términos como *die Fantasie*, *die Phantasie*, *die Einbildungskraft*; o la de adjetivos tales como *wunderlich*, *wunderbar* o *übernatürlich* durante el romanticismo, y particularmente en la obra de Hoffmann, requeriría un estudio de otra naturaleza.

En el séptimo capítulo de su libro *El espejo y la lámpara* –bajo el nombre de “La psicología de la invención literaria: teorías mecánica y orgánica”– M. H. Abrams realizó indagaciones sobre estos conceptos dentro de la tradición del romanticismo inglés –particularmente sobre Coleridge–.

Por mi parte, me he limitado a distinguir entre ambas concepciones de la fantasía: aquella que se inscribe dentro del pensamiento estético de la época –que aparecerá siempre en cursivas–, y la que se refiere al conflicto derivado de la *absolutización* del concepto de realidad –que aparecerá sin indicación alguna–.

<sup>11</sup> Hoffmann partía de la intención de liberar al hombre de la alienante realidad burguesa que oprimía a los individuos de aquella época, de ahí que Emerich Coreth afirmara en *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX y XX* que la obra de Hoffmann se fundamentaba sobre “la idea de que ahora, en su época [...] ‘el hombre, hundido en una triste apatía, despertado de su aturdimiento al oír la música y comprender la palabra, cree de nuevo en sí mismo’ y, en esta etapa su espíritu ‘conoce su patria’ y es capaz de alimentar la ‘sospecha de lo supremo y más sagrado’” (Coreth *et al.*, p. 128).

<sup>12</sup> „und es sollte das Werk [...] in göttlicher Sprache von den herrlichen Wundern des fernen, romantischen Landes reden, in dem wir, in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend leben; ja es sollte selbst, wie eines jener Wunder, in das beengte dürftige Leben treten, und mit holden Syrenenstimmen die sich willig Hingebenden hinauslocken“ (SB, p. 95).

<sup>13</sup> „Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen“ (SB, p. 69).

<sup>14</sup> Por supuesto, este reino de los espíritus posee diferentes nombres y muy diversas cualidades a lo largo de la obra hoffmanniana: es la *Atlantis* de “El caldero de oro”, el reino de *Farmagusta* en “Maese Pulga”, el país de *Urdargarten* en “Princesa Brambilla” y el *Dschinnistan* de “Pequeño Sacarías llamado Cinabrio”, reino extraído de *Las mil y una noches*, y sobre el cual Wieland escribió una colección homónima de cuentos. En todo caso aquel lugar simboliza el fantástico reino en que al hombre le es revelado el significado último de su vida.

<sup>15</sup> Se trata de una noción que tiene su origen en el primer romanticismo alemán (*Frühromantik*), y es posible encontrarla en Novalis, pero sobre todo en Schleiermacher: “confesad que muchas deformaciones resultan inevitables por doquier tan pronto como lo infinito reviste una forma imperfecta y limitada, y desciende al ámbito de lo temporal y de la interacción general de las cosas finitas, para dejarse dominar por ella” (*op. cit.*, p. 160).

<sup>16</sup> „Die Schauer der Furcht, des Entsetzens mögen nur herrühren von dem Drage des irdischen Organismus. Es ist das Weh des eingekerkerten Geistes, das sich darin ausspricht“ (SB, p. 724).

<sup>17</sup> En oposición a la música programática, la *música absoluta* es aquella producción instrumental autónoma que, liberándose de todo elemento extramusical, permitiría percibir por unos instantes el absoluto; dicha

noción se fundamenta en “la convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música” (Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, p. 10). A finales del siglo XVIII y principios del XIX las obras que más se adaptaban a las exigencias de la *música absoluta* eran la fuga y la sinfonía.

A pesar de que la metafísica romántica del arte elevó la *música absoluta* –también conocida como música pura– a paradigma estético, el término no apareció sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, cf. Magda Polo Pujadas, *Música pura y música programática*, p. 21 y 23; Carl Dahlhaus adjudica el origen de dicho concepto a Wagner, particularmente por *La obra de arte del futuro*; con este tratado Wagner buscaba situarse a sí mismo dentro de la tradición musical alemana, pues esperaba un renacimiento del drama musical que, al igual que la tragedia griega, habría de volver a reunir a las artes que con el tiempo terminaron independizándose. Sin embargo, Wagner encontró la principal resistencia a esta teoría de reunificación en la música instrumental autónoma –la cual había terminado por liberarse de la poesía– y, por supuesto, en el máximo representante de esta tradición: Beethoven. Por tanto, con el objeto de eludir este escollo, Wagner transformó a Beethoven en el vínculo que terminó por sortear el vacío hasta su época, la cual habría de consagrarse con el surgimiento de *la obra de arte total (Gesamtkunstwerk)*: “gracias al héroe que atravesó el ancho mar sin orillas de la música absoluta hasta llegar a sus límites, han sido ganadas nuevas e insospechadas costas, a las que este mar ya no separa el antiguo continente humano primordial, sino que las ha unido para la nueva, afortunada y artística humanidad del futuro; y ese héroe no es sino Beethoven” (Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, p. 74).

En el segundo capítulo de su libro *La idea de la música absoluta* –titulado “Avatares de la historia del concepto”–, Carl Dahlhaus ahonda en los pormenores conceptuales de la *música absoluta*; remito a su obra a quien desee indagar más sobre este tema.

## CAPÍTULO 1

<sup>18</sup> La *teoría organicista* –que como se ha visto provenía de la filosofía política– terminó por mezclarse con las concepciones románticas derivadas de la *filosofía de la naturaleza (Naturphilosophie)*; su influencia se extendió a las obras de algunos de los más importantes filósofos y escritores de aquella época. Así, es posible descubrir resonancias tardías de estas nociones en la obra de Schopenhauer, quien al inicio de su libro fundamental *El mundo como voluntad y representación* (1818) explica que frente a la construcción arquitectónica de los sistemas filosóficos, el pensamiento único que rige esta obra “por vasto que sea, debe guardar la más perfecta unidad. Si por las necesidades de la exposición, se descompone en partes, la relación entre ellas deberá ser orgánica, es decir, de tal naturaleza que cada parte sostenga al todo en la misma medida que el todo la sostiene a ella” (p. 3). También es probable que esta concepción particular derivara de las teorías de Kant sobre la esencia de las artes; por lo demás, se encuentra evidentemente emparentada con la categorización de las *formas naturales de la poesía (Naturformen der Dichtung)* proclamadas por Goethe y con la *teoría organicista* del lenguaje desarrollada por Humboldt, según la cual “todo está determinado por cada parte y cada parte por el todo” (Humboldt *apud* Günter Scholtz, *op. cit.*, p. 182). Empero, como ya se ha afirmado para Hoffmann lo determinante fue su aplicación al mundo de la música realizada por Beethoven.

<sup>19</sup> Previamente, en *Del conocimiento y experiencia del alma humana (Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele, 1778)*, Johann Gottfried Herder había indagado en la concepción del individuo como organismo, y llegó a la conclusión de que sólo la conjunción de elementos externos terminarían por

conformarlo: “Cuanto más profundamente descende uno dentro de sí mismo, adentrándose en la construcción y fuente de sus más nobles pensamientos, más ha de cubrir sus ojos y sus pies y decirse: ‘lo que soy, eso que he llegado a ser. Como un árbol he crecido: el germen estaba allí; pero el aire, la tierra y todos los elementos que yo mismo no proveí, tuvieron que hacer su contribución para formar el germen, el fruto, el árbol” (Herder, *apud* Meyer Howard Abrams, *op. cit.*, p. 269).

<sup>20</sup> A través del arte, el hombre –liberándose de la naturaleza– terminará a la vez por consumarla; se trata de un proceso dialéctico que inicia en la separación originaria para producir una nueva síntesis. Estas ideas se reflejarían más tarde en la concepción que Wagner desarrolló en *La obra de arte del futuro*, según la cual “la naturaleza se hace consciente de sí misma, y lo hace precisamente en el ser humano, quien consiguió conocerla al convertirse ella en objeto; tal logro fue posible a través de su autodiferenciación, separándose de ella; sin embargo, *esta diferencia desaparece de nuevo cuando el ser humano advierte que la esencia de la naturaleza es también la suya propia*” (*op. cit.*, p. 30, las cursivas son mías).

<sup>21</sup> La crítica de arte de Friedrich Schlegel también comparte algunos elementos de esta premisa comparatista, según Walter Benjamin en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Schlegel consiguió instaurar una nueva teoría crítica bajo “el fundamento de una clase de crítica totalmente diferente que no se erige en instancia evaluadora y cuyo peso no reside en la estimación de la obra singular, *sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras* y, en último término, con la idea de arte” (p. 117, las cursivas son mías).

<sup>22</sup> Friedrich Schlegel, *apud* Benjamin, *op. cit.*, p. 87.

<sup>23</sup> Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 36.

<sup>24</sup> „daß sein wahres, tiefes Eingehen in die Werke der Meister ihn bald mit dem Geiste dieser selbst in einen geheimnisvollen Rapport bringen, und daß dieser die ruhende Kraft entzünden, ja die Extase herbeiführen werde, in der er wie aus dumpfem Schläfe zum neuen Leben erwacht und die wunderbaren Laute seiner innern Musik vernimmt“ (FCM, p. 447).

<sup>25</sup> „Beide Künste, Musik und Malerei, behaupteten in der antiken Welt nur scheinbar ihren Platz: sie wurden von der Gewalt der Plastik erdrückt“ (SB, p. 495).

<sup>26</sup> No hay que asumir categóricamente estas opiniones de Hoffmann sobre la música de la Antigüedad; sin embargo, los motivos que proveen a la música griega de una estructura definida (que la confinaban, dotándola de forma) la vinculan con el carácter de la música vocal y con el sistema modal griego, pues según afirma Carmen Chuaqui en su libro *Musicología griega*, para los antiguos “la palabra ‘melodía’ (*lahn*, gr. *melos*) se emplea tanto para designar una sucesión de notas en un orden determinado, como para una serie de notas combinadas de tal o cual manera y asociadas a las letras que forman palabras, *las cuales significan ideas y componen una frase que explica un pensamiento según las reglas habituales de la lengua*” (pp. 5-6, las cursivas son mías). Esto dio como resultado una tradición musical centrada en el ritmo y la oralidad; en la Antigüedad la música se encontraba limitada por el desconocimiento de la notación musical, por las deficiencias del sistema numérico de los griegos y porque carecían de instrumentos para medir el tiempo. No fue sino hasta el Medievo cuando “el lenguaje musical se convierte en un objeto de una creciente teorización que clasifica, ordena, excluye, explica y organiza. Aparece la notación y, con ella, una relevante especulación sobre el espacio del sonido, su altura y su combinación con otro sonido, que inventa

una reveladora polifonía ‘en consonancia’, crea poco a poco las leyes de la armonía, utiliza las voces relacionándolas mutuamente, inventa el contrapunto y, por eso mismo, una verdadera libertad compositiva en el movimiento de las líneas melódicas. Y luego el ritmo. Ya no el ritmo de la palabra y la frase, acentos en los que cantaban las cuerdas de la escala modal, sino una unidad de relación matemática abstracta y duplicable, y, con ella, nuevas posibilidades de creación, nuevas exigencias y también limitaciones. La superación de los límites, el rebasamiento de los marcos y la exacerbación de los discursos: ése es el paraíso prometido en adelante para la música occidental...” (Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, pp. 10-11).

<sup>27</sup> „Aber selbst der erste Keim der heutigen Musik, in dem das heilige, nur der Christlichen Welt auflösbare Geheimnis verschlossen, konnte schon der antiken Welt nur nach seiner eigentümlichsten Bestimmung, d. h. zum religiösen Kultus dienen. Denn nichts anders als dieser waren ja selbst in der frühesten Zeit ihre Dramen, welche Fest-Darstellungen der Leiden und Freuden eines Gottes enthielten“ (SB, p. 495).

<sup>28</sup> Más tarde, como premisa central de su ensayo “El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música”, Nietzsche atribuiría la decadencia de la tragedia griega al naturalismo que le impuso Eurípides, pues siguiendo las exigencias de utilidad prescritas por Sócrates, el arte se transformó en un espejo de la existencia mundana, en el cual los ciudadanos debían descubrir reglas prácticas para sus vidas, en vez de aquel espacio de transfiguración divina que la tragedia debía generar.

<sup>29</sup> Oliver Cullin, *op. cit.*, p. 10.

<sup>30</sup> Una conocida anécdota de Jámblico puede ilustrar el carácter prosaico de la concepción musical pitagórica; según nos cuenta, una casualidad provocó que Pitágoras pasara junto a una fragua precisamente en el momento en que cuatro herreros martillaban sobre un yunque, produciendo sonidos de tal naturaleza que indujeron al filósofo a indagar en sus proporciones y en la profunda interrelación que entre ellos había producido aquella armonía. Al investigar sus cualidades, Pitágoras descubrió que pesaban 12, nueve, ocho y seis libras, y al inquirir sobre su relación armónica encontró que la octava provenía de la alternancia de los martillos de 12 y seis libras, mientras la quinta surgía de la combinación entre 12 y ocho o nueve y seis libras, determinando así los intervalos primarios (unísono, cuarta, quinta y octava) que durante la Edad Media conformarían las *consonancias perfectas*.

Por supuesto, durante el Medievo nadie dudaba de la autoridad de Pitágoras; sin embargo, para adaptar estas concepciones al contexto cristiano, la figura del filósofo fue sustituida constantemente por las de los hijos de Caín, Yubal (el primer músico) y Tubal (el primer herrero). El descubrimiento de las correlaciones entre los sonidos se dio cuando Yubal visitó la fragua de su hermano, mientras Tubal y sus ayudantes trabajaban sobre el yunque.

Algunos investigadores consideran probable que el vínculo entre astrología y música haya provenido de la Mesopotamia de los caldeos, siendo introducida en la antigua Grecia por Pitágoras; lo cual confirmaría la aseveración de Hoffmann respecto a que la música de la Antigüedad clásica (en su carácter más corporal) podría haber tenido su origen en las corrientes filosóficas del mundo pagano.

<sup>31</sup> *Canto fermo* (it., proveniente del lat. *cantus firmus*, que significa canto firme), durante los siglos XIII y XIV, dentro de la música vocal sacra se empleaba una melodía griega o profana como tema central de composiciones polifónicas.

<sup>32</sup> En contraposición al *ars antiqua*, que durante los siglos XII y XIII fue representada por la escuela contrapuntística de Notre Dame en París, el *ars nova* surgió por el perfeccionamiento de la escritura musical, lo cual les permitió a músicos como Guillame de Machaut, Phillipe de Vitry y Johannes de Muris emanciparse de la rigidez armónica del *organum*, el *fabordón* y el *discantus* –formas primitivas de la música polifónica– por medio de un renovado estilo contrapuntístico que, sistematizando los conocimientos adquiridos durante el Medievo, marcaría la música del siglo XIV.

<sup>33</sup> „Die wunderbaren Laute der Geistersprache waren erwacht und hallten hin über die Erde; schon war es gelungen, sie festzubannen, die Hieroglyphe des Tons in seiner melodischen und harmonischen Verkettung war gefunden. Ich meine die Musikschrift der Noten“ (SB, p. 496).

<sup>34</sup> Guiovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 1525/1526-Roma, 1594) fue maestro de capilla y compositor italiano de música sacra; según algunos reseñistas representa la “figura cumbre de la escuela romana de polifonía clásica” (Mariano Pérez Gutiérrez, *Diccionario de la música y los músicos*, t. 3, p. 13). En 1544 fue nombrado organista y maestro de coro de la catedral de Palestrina; siete años después recibió el cargo de *chantre* de la capilla Julia en San Pedro. Consagrada al papa Julio III, en 1554 publicó su primera compilación de partituras, la cual condujo a que este mismo papa lo designara maestro compositor de la Capilla Sixtina, a pesar de que Palestrina se encontraba casado, pues hasta aquel momento todos los *chantres* habían pertenecido a la clerecía. Durante el brevísimo pontificado del papa Marcelo II –el cual duró apenas 24 días– Palestrina compuso su obra más conocida: la *Missa Papae Marcelli*, que para muchos reseñistas musicales representó el renacimiento de la música sacra italiana, pues “encarna la esencia del canto polifónico romano” (Manuel Valls Gorina, *Diccionario de la música*, p. 158). Al entronarse Paulo IV, debido a los reparos de la clerecía ante el carácter secular del maestro compositor, Palestrina debió dimitir de su puesto. A cambio de aquella posición Palestrina fue incorporado como maestro de capilla de la catedral de San Juan de Letrán; durante este periodo compuso las *Improperia*. Más tarde, en 1561 Palestrina se convirtió en *chantre* de Santa María la Mayor; al mismo tiempo ostentó otros cargos de carácter laico: fue titular del oratorio de San Felipe Neri, director de los conciertos del príncipe Buoncompagni y regente de estudios de la escuela de música fundada por Nannini; hasta que en 1571 fue restituido en su nombramiento como maestro compositor en la capilla Sixtina. Tras el Concilio de Trento (celebrado en 25 sesiones, entre 1545 y 1563) se había vuelto imperativo modificar los principios en que se fundaban las composiciones litúrgicas, por lo cual en 1577 el papa Gregorio XII le encargó a Palestrina reformar el canto llano, proyecto que quedó inconcluso debido a diversas presiones políticas.

En los siglos subsecuentes algunos biógrafos y reseñistas transformaron la figura de Palestrina, bajo la intención de darle mayor dramatismo al avance que supuso dentro de la evolución de la música sacra italiana; ésta es la opinión de Mariano Pérez Gutiérrez, quien en su *Diccionario de la música y los músicos* afirmó acerca del compositor italiano que “Algunas biografías posteriores como las de Baini, exageraron desmesuradamente su figura, hasta convertirlo en supremo ejemplar y salvador del tesoro polifónico de la Iglesia, amenazado por la jerarquía y las normas del Concilio de Trento” (*op. cit.*, p. 13).

La anécdota sobre Palestrina que emplea Hoffmann en su escrito “Antigua y nueva música sacra” para revelar el esplendor de la música del cristianismo es tanto histórica, como conceptualmente inexacta; en principio, porque la *Missa Papae Marcelli* no fue escrita en respuesta a las prohibiciones del Concilio de Trento, sino para honrar a su protector Marcello II, cuyos lazos no debieron de ser muy profundos, pues tras su destitución Palestrina le dedicó esta obra a su sucesor. Por su parte, con las reformas del Concilio de Trento se había propuesto una revisión de la música sacra, con el objetivo de suprimir del culto a la *música*

*figurada* –que consistía en superponer al canto distintas melodías profanas y litúrgicas–, lo cual no implicaba la expulsión de la música sacra de los santuarios cristianos, sino al contrario: suponía “el triunfo de la música polifónica y la consagración del estilo de Palestrina” (José Ricart Matas, *Diccionario biográfico de la música*, p. 756). En segunda instancia, a pesar de las reformas del Concilio de Trento, Palestrina incorporó elementos de la música profana en sus composiciones, pues según Chailley: “más de la mitad de sus misas fueron escritas sobre temas profanos o adaptaciones de precedentes (‘parodia’), sin que faltasen las creadas sobre el tema ‘L’homme armé’. Incluso [...] la *Misa Papae Marcelli*, considerada en el siglo XIX como modelo de pureza religiosa, tiene como base alguna canción profana” (Mariano Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 13). Así pues, Palestrina no fue un innovador o depurador de las tendencias de su época; la fuerza de sus composiciones se desprende de la pureza y transparencia de sus líneas melódicas, las cuales eran más adecuadas al culto religioso.

Por tanto, la figura que Hoffmann presenta en “Antigua y nueva música sacra” forma parte de un proceso de idealización histórica y conceptual que su autor –al igual que muchos otros escritores de romanticismo alemán– probablemente haya realizado conscientemente. Cf. Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, particularmente el apartado “Visión romántica de la música de otras épocas”, pp. 53-55.

<sup>35</sup> Aunque modificada en sus principios esenciales, la creencia de que existía una relación entre la música y el universo sobrevivió –a través de la filosofía– hasta el surgimiento de la era moderna, de ahí que a mitad del siglo XIX aún puedan encontrarse rastros de esta idea en el pensamiento de Eduard Hanslick, uno de los grandes musicólogos de la época, que en su obra *De lo bello musical (Vom Musikalisch-Schönen, 1854)* señaló: “La música no actúa pura y simplemente por su belleza más propia, sino al mismo tiempo como reproducción sonora de los grandes movimientos del universo. Gracias a profundas y misteriosas relaciones de la naturaleza, la significación de los sonidos se acrecienta más allá de los sonidos mismos y nos hace sentir en la obra del talento humano también lo infinito. Pues los elementos de la música: sonido, timbre, ritmo, fuerza, debilidad, se encuentran en todo el universo, y así el ser humano reencuentra en la música el universo entero” (Eduard Hanslick *apud* Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 30).

<sup>36</sup> Oliver Cullin, *op. cit.*, p. 40.

<sup>37</sup> „auch schon jene einfache Musik in der Kirche musikalisch mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie aufeinander folgen desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich und unverständlich machen“ (SB, p. 491).

<sup>38</sup> Esta búsqueda por controlar a la naturaleza tiene su origen en una tendencia debida a la industrialización de la época, que ya era evidente entre los románticos tempranos; en su prólogo a *Los discípulos en Sais*, Felix de Azúa lo señala de la siguiente manera: “lo impío era aproximarse a la naturaleza para explotar sus recursos, en lugar de hacerlo para aprender su constitución, para entender su alma” (*apud* Novalis, *Los discípulos en Sais*, p. 13). Dichas ideas hallaron un eco en la obra hoffmanniana, particularmente *Los hermanos de san Serapión*, donde Hoffmann afirma “¿Quién pretende penetrar insolente y perversamente en el más profundo misterio de la naturaleza?” (HSS II, p. 10); „Wer mag frevelig und vermessen eindringen wollen in das tiefste Geheimnis der Natur[?]“ (SB, p. 318).

<sup>39</sup> Oliver Cullin, *op. cit.*, p. 113.

<sup>40</sup> Ésta es la razón de que en “La contienda de los cantores” Klingsohr haya declinado la invitación del *landgrave* de Turingia de que permaneciera en su corte, atribuyéndolo a la imposibilidad de coexistencia entre ambas tendencias musicales: “Y aquí, aunque pudiese prescindir de ese sueldo anual, no habría más que riñas y peleas con vuestros maestros. Mi arte se basa en otros fundamentos distintos de los suyos y busca una forma totalmente distinta por dentro y por fuera. Aunque es muy posible que su piadoso sentido y su rico ánimo (como ellos lo llaman) les sea suficiente para componer sus canciones. Y no los despreciaré porque, como niños miedosos, no quieran atreverse a salir y entrar en un terreno desconocido, pero sigue siendo imposible que yo me sitúe entre ellos” (HSS II, pp. 52-53); „sollt' ich auch wohl jenen Jahrgehalt entbehren können, nichts als Zank und Streit geben mit Euern Meistern. Meine Kunst beruht auf andern Grundfesten, als die ihrige, und will sich nun auch dann ganz anders gestalten von innen und außen. Mag es doch sein, daß ihr frommer Sinn und ihr reiches Gemüt (wie sie es nennen) ihnen genug ist zum Dichten ihrer Lieder, und daß sie sich wie furchtsame Kinder nicht hinauswagen wollen in ein fremdes Gebiet, ich will sie darum gar nicht eben verachten, aber mich in ihre Reihe zu stellen, das bleibt unmöglich“ (SB, p. 375).

<sup>41</sup> „Jeder hatte nun freilich seine eigne Weise, aber wie jeder Ton eines Akkords anders klingt und doch alle Töne im lieblichsten Wohlklang zusammenklingen, so geschah es auch, daß die verschiedensten Weisen der Meister harmonisch mit einander tönnten und Strahlen schienen eines Liebessterns“ (SB, pp. 337-338).

<sup>42</sup> „sie der funkelnde Stern sei, der, in mein Innerstes strahlend allen zehrenden Schmerz trostloser Sehnsucht geweckt, ja daß nun die Liebesflammen hoch empor gelodert“ (SB, p. 342).

<sup>43</sup> „über finstre Mächte gebietet meine Wissenschaft, unser inneres Wesen muß uns entzweien“ (SB, p. 367).

<sup>44</sup> „Was geht es den dürstenden Wanderer an, daß die Trauben, an denen er sich erlabt, aus der Glut der Hölle selbst emporgekeimt sind? So will ich mich an des Meisters tiefer Wissenschaft und Lehre erfreuen, ohne weiter zu forschen und ohne mehr davon zu bewahren, als was ein reines frommes Gemüt in sich zu tragen vermag“ (SB, p. 360).

<sup>45</sup> Por supuesto, el personaje Heinrich von Ofterdingen que Hoffmann presenta en esta obra no posee relación alguna con el protagonista de la novela inconclusa *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. En el tono autoreflexivo de la época, son los propios contertulios de san Serapión quienes exploran la diferencia entre el carácter de ambos personajes: “Theodor lo rechazó de plano. Consideraba que Cyprian había destruido por completo la hermosa imagen que poseía de un Heinrich von Ofterdingen apasionado hasta lo más hondo, tal y como surgía en Novalis. El magnífico joven parecía tal y como lo había presentado, como alguien voluble, salvaje, desgarrado en su interior, casi inicuo. Ottmar coincidió con él, mas opinó que al menos la visión en el juicio previo podía llamarse serapiónica” (HSS II, p. 58); „Theodor verwarf sie ganz und gar. Er behauptete, Cyprian habe ihm das schöne Bild von dem im tiefsten Gemüt begeisterten Heinrich von Ofterdingen, wie es ihm aus dem Novalis aufgegangen, durchaus verdorben. Der herrliche Jüngling erscheine, so wie er ihn dargestellt, unet, wild, im Innersten zerrissen, ja beinahe ruchlos. Vorzüglich aber tadelte Theodor, daß die Sänger vor lauter Anstalten zum Gesange gar nicht zum Singen kämen. Ottmar pflichtete ihm zwar bei, meinte indessen, daß wenigstens die Vision im Vorbericht serapiontisch zu nennen“ (SB, p. 382).

- <sup>46</sup> „Nur *der* Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlenproportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur tote starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entstehen läßt“ (FCM, p. 60).
- <sup>47</sup> „Dadurch daß man anfing sich überall derselben Mittel des Ausdrucks zu bedienen, ist es nun beinahe dahin gekommen, daß es gar keinen Stil mehr gibt“ (SB, p. 492).
- <sup>48</sup> „Daß der Operndichter rücksichtlich der Anordnung, der Ökonomie des Ganzen, den aus der Natur der Sache genommenen Regeln des Drama treu bleiben müsse, *versteht sich wohl von selbst*“ (SB, p. 114, las cursivas son mías).
- <sup>49</sup> „in der Verbindung mit den Göttern, die den Menschen zum höheren Leben, ja zu göttlicher Tat erweckt, muß auch eine höhere Sprache in den wundervollen Akzenten der Musik erklingen“ (SB, p. 110).
- <sup>50</sup> Tal como se ha dicho, Hoffmann consideraba que dentro de la tragedia clásica el coro contenía ya latencias de la música como medio de manifestación religiosa; estos impulsos sólo podrían despertar en el movimiento evanescente del espíritu que iniciaría más tarde el cristianismo, hasta abrirse plenamente, una vez que las formas de este mundo hubieran sido superadas para que la música pudiera surgir libremente: “¿no se declamaban ya musicalmente las tragedias clásicas?, ¿y no se manifestaba ya claramente en ello la necesidad de un medio de expresión más elevado que el que pueda ofrecer el habla común? Nuestras tragedias musicales han inspirado al compositor genial y lo han elevado de un modo muy especial a un estilo superior, casi diría sagrado, como si el hombre flotara en una consagración maravillosa sobre las notas que surgen de las arpas doradas de querubines y serafines y alcanzan así el reino de la luz, en el que se descubre el misterio de su propia existencia” (HSS I, p. 94); „Würden, beiläufig gesagt, nicht schon die antiken Tragödien musikalisch deklamiert? und sprach sich nicht darin das Bedürfnis eines höhern Ausdrucksmittels, als es die gewöhnliche Rede gewähren kann, recht eigentlich aus? – Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Komponisten auf eine ganz eigene Weise zu einem hohen, ich möchte sagen, heiligen Stil begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldnen Harfen der Cherubim und Seraphim entklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschließt“ (SB, p. 110).
- <sup>51</sup> „Die geheimnisvolle dunkle Macht, die über Götter und Menschen waltet, schreitet sichtbarlich vor seinen Augen daher, und er hört, wie in seltsamen, ahnungsvollen Tönen die ewigen, unabänderlichen Ratschlüsse des Schicksals“ (SB, p. 109).
- <sup>52</sup> „Hier ist es nun das Phantastische, das zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Teil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt, und alles zu oberst und unterst dreht“ (SB, p. 111).
- <sup>53</sup> „einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen“ (SB, p. 104).
- <sup>54</sup> „wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!“ (SB, pp. 115-116).

<sup>55</sup> „das große, geheimnisvolle Verhängnis ist erfüllt, alle Trauer geendet“ (SB, p. 108).

<sup>56</sup> Hoffmann, sin embargo, no sólo manifiesta la unión entre el destino y el azar a través de la *ópera romántica*, tal como explica en “El poeta y el compositor”: “sólo en lo auténticamente romántico se mezcla lo cómico y lo trágico con tanta ductilidad, que hace que ambos se fundan en uno para producir un efecto total que afecta al ánimo del espectador de una forma especial, maravillosa” (HSS I, p. 93); „Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, daß beides zum Totaleffekt in Eins verschmilzt, und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift“ (SB, p. 108). A su vez, la *ópera romántica* conjuga los principios del *azar* y del *destino* en una correlación similar a lo que Tzvetan Todorov llamó *pandeterminismo*; se trata de un orden oculto, cuyas leyes se nos escapan, pero que existen más allá de nosotros; de forma que lo indeterminado y azaroso se abre a un nuevo sistema que provee a los acontecimientos de sentido: “en uno de los cuentos fantásticos de Erckmann-Chatrrian leemos lo siguiente: ‘¿Qué es, después de todo, el azar, sino el efecto de una causa que escapa a nuestra comprensión?’ [...] Podemos hablar aquí de un determinismo generalizado, de un *pandeterminismo*: todo, hasta el encuentro de las diversas series causales (o ‘azar’), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando ésta no sea sino de orden sobrenatural” (Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 89).

<sup>57</sup> A diferencia de Schleiermacher, para quien la música eclesiástica continuaba viva en el coro y coexistía a la par de la música de cámara –sin que ésta representara necesariamente una evolución de la música religiosa–, Hoffmann consideraba que en el desarrollo de las manifestaciones musicales no era posible regresar a concepciones del Medioevo; en cambio, comprendía que era necesario encontrar nuevas formas de mediación con lo divino, más acordes con la sensibilidad de su época: “el espíritu gobernante del mundo avanza y avanza sin parar: jamás vuelven las figuras desaparecidas tal y como disfrutaron de las alegrías de la vida; pero lo verdadero es eterno, imperecedero, y una maravillosa comunión de los espíritus extiende su misterioso lazo alrededor del pasado, el presente y el futuro” (HSS II, p. 152); „immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Lebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schmiegt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ (SB, p. 499).

<sup>58</sup> En la concepción que Hoffmann había desarrollado la música romántica era heredera de la música sacra medieval: “es cierto que Haydn, Mozart, Beethoven, desarrollaron un arte cuyo germen no apareció sino hasta mediados del siglo XIII” (HSS II, p. 152); „Haydn, Mozart, Beethoven entfalteten in der Tat eine neue Kunst, deren Keim sich wohl eben erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zeigte“ (SB, p. 499). Por supuesto, tal aseveración no es históricamente precisa, y Hoffmann incluso tuvo problemas para justificar la inclusión de Haydn dentro del paradigma de la nueva música del romanticismo: “el propio E. T. A. Hoffmann, hijo él mismo del siglo XVIII, todavía pensaba en Beethoven conectándolo con Haydn y Mozart y, consecuentemente, no sólo a Beethoven, sino también a Haydn y a Mozart, los consideró maestros del romanticismo, aunque se las vió y se las deseó para justificar la inclusión de Haydn” (Alfred Einstein, *op. cit.*, p. 55).

<sup>59</sup> „Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen windend in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen“ (FCM, p. 53).

<sup>60</sup> „So öffnet uns auch Beethovens Instrumental-Musik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen und *uns* vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude, in sich verzehrend aber nicht zerstörend unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher! –“ (FCM, p. 54).

<sup>61</sup> „dem tieferen Blick ein schöner Baum, Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend erwächst; so entfaltet sich auch nur durch ein sehr tiefes Eingehen in Beethovens Instrumental-Musik die hohe Besonnenheit“ (FCM, p. 55).

<sup>62</sup> „in der Extase bewußtlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne (den Noten) ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponieren“ (FCM, p. 442).

<sup>63</sup> „Unbekannte Gesänge, die ich nie gehört, durchströmten mein Inneres“ (FCM, p. 451).

<sup>64</sup> „Der Traum erschloß mir sein schimmerndes herrliches Reich“ (FCM, p. 452).

<sup>65</sup> „viele verträumen den Traum im Reiche der Träume“ (FCM, p. 24).

<sup>66</sup> En consonancia con la postura que se plantea en esta obra he obviado aquí las interpretaciones realistas con que la crítica ha abordado este cuento, lo cual es necesario si se pretende ofrecer una postura unificada de la concepción de Hoffmann sobre el arte y, particularmente, sobre la música. Con el objetivo de interpretar este cuento como el producto de los delirios de un alienado que cree ser Glück, 22 años después de su muerte, la crítica se ha apoyado en la correspondencia que su autor mantuvo con Friedrich Rochlitz, editor del *Periódico general de música*; para conseguir su publicación, en esas misivas Hoffmann comparó su obra con la narración de Rochlitz titulada “La visita al manicomio” („Der Besuch im Irrenhause”, 1804).

Christoph Willibald Glück (Erasbach, Alto Palatinado, 1714-Viena, 1787) fue un compositor alemán y reformador de la ópera. Era hijo de un guardabosques. Se inició en la música como niño de coro en una iglesia de Komotau; más tarde realizó sus primeros estudios en Praga, ganándose la vida como violonchelista y cantor en las iglesias. Pronto llegó a ser un notable virtuoso, por lo cual en 1736 se trasladó a Viena, donde fue descubierto por el príncipe Melzi de Lombardía, que lo tomó bajo su protección y le hizo ampliar sus estudios en Milán, bajo la dirección de Sammartini. Durante este periodo compuso *Artaserse*, *Tigrane*, *Ipermestra*, *Alessandro nell'Indie*, *La finta schiava*, *Demetrio*, *Demofonte*, *Ippolito*, *Fedra*, etc. En 1746 una empresa teatral londinense solicitó sus servicios y, tras el estreno de *La caduta dei Giganti*, *Artamene* y *Piramo e Tisbe*, Glück logró consolidar su fama como compositor. Entre 1750 y 1772 ostentó el cargo de maestro de capilla de la corte de Viena y también asumió la dirección de la ópera de aquella ciudad. Sin embargo, Glück aspiraba a realizar una reforma del género operístico, por lo que, para alcanzar este objetivo, viajó a París, donde pronto estrenaría sus obras más importantes: *Orfeo ed Euridice*, *Alceste*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride* (basado en un poema de Le Blanc du Roillet).

En aquella época el estilo de Puccini dominaba la escena musical parisina, por lo cual los adeptos a ambas concepciones de la ópera no tardarían en enfrentarse; al respecto María Davalillo apuntó: “Las representaciones de esta ópera [*Iphigénie en Tauride*] y de *Orfeo* y *Alceste* originaron apasionadas discusiones entre los devotos de la escuela italiana, a cuyo frente figuraba Puccini, y los partidarios de la

nueva dramática musical de Glück, apoyada por Lully y capitaneados por Rameau, inclinaron por fin la opinión a favor del autor de *Iphigénie en Tauride*, libreto de Gaillard –18 de mayo de 1779–, que era la obra en que con mayor firmeza aparecían los efectos del nuevo estilo que Glück trataba de imponer” (Maria Davalillo, *Músicos célebres. 99 biografías cortas*, p. 92).

Tras su éxito en París, en 1779 Glück regresó a Viena, donde murió tras dos ataques de apoplejía que le sobrevinieron mientras escribía *Las Danaides (Les Danaïdes)*. Durante los últimos 25 años de su vida Glück luchó por transformar la lírica de su época. La reforma glückiana –cuyos principios fueron expuestos en el prólogo de *Alceste*– buscaba alcanzar la perfecta fusión entre el texto y la música, bajo una síntesis de las artes cuya concepción se adelantaba a su época, y que sólo alcanzó su pleno esplendor en la obra de Wagner.

Hoffmann parece dedicar parte de sus escritos a algunas concepciones afines a la reforma que Glück realizó sobre el género operístico. Particularmente en el texto irónico titulado “El tramoyista perfecto”, Hoffmann coincide con la opinión de que el conjunto de elementos que se presentan en el escenario tienen como finalidad afectar el ánimo de los espectadores, hasta arrebatarlos en una pasión que les revelaría el oculto reino de la poesía: “partían del siguiente [...] principio: los decorados y la tramoya han de intervenir en la poesía de modo imperceptible y, por medio del efecto total, habría de sacar al espectador del teatro para llevarlo como con las alas invisibles al fantástico país de la poesía. Opinaban que no era suficiente utilizar los decorados (construidos con profundo conocimiento y depurado gusto para lograr la máxima ilusión) y las máquinas, que para el espectador funcionan con una fuerza mágica inexplicable, sino que sobre todo habría que tratar de evitar todo lo que pudiera contrarrestar en lo más mínimo el deseado efecto total [...] pues lo que pretenden es nada menos que sacar al espectador del mundo real, donde tan cómodo se encuentra, para, una vez que lo han separado de todas las cosas que conoce y que le son amigas, torturarlo con todo tipo de sensaciones y pasiones sumamente nocivas para la salud. Tiene que reírse, llorar, asustarse, atemorizarse, horrorizarse [...]. Hay casos, además, en que los poetas y los músicos son capaces de aturdir a los espectadores con sus artes infernales, de tal forma que nada de todo ello son capaces de percibir, y se ven arrastrados a otro mundo donde se entregan a las atractivas seducciones de lo fantástico” (FMC, pp. 75-77); „Beide gingen von dem törichtem Grundsatz aus, Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen, und durch den Total-Effekt müßte dann der Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittichen, ganz aus dem Theater heraus in das fantastische Land der Poesie getragen werden. Sie meinten, nicht genug wäre es die zur höchsten Illusion mit tiefer Kenntnis und gereinigtem Geschmack angeordneten Dekorationen, die mit zauberischer dem Zuschauer unerklärbarer Kraft wirkenden Maschinen anzuwenden, sondern ganz vorzüglich käme es auch darauf an, alles, auch das geringste zu vermeiden, was dem beabsichtigten Total-Effekt entgegenliefe [...] Sie haben es nämlich auf nichts Geringeres abgesehen, als den Zuschauer aus der wirklichen Welt, wo es ihm doch recht gemütlich ist, herauszutreiben, und wenn sie ihn von allem ihm sonst bekannten und befreundeten gänzlich getrennt, ihn mit allen nur möglichen Empfindungen und Leidenschaften, die der Gesundheit höchst nachteilig, zu quälen [...] Es gibt aber doch Fälle, wo Dichter und Musiker mit ihren höllischen Künsten die Zuschauer so zu betäuben wissen, daß sie auf alles das nicht merken, sondern ganz hingerissen wie in einer fremden Welt sich der verführerischen Lockung des Fantastischen hingeben“ (FCM, pp.73-74, 76).

<sup>67</sup> „Als ich im Reich der Träume war, folterten mich tausend Schmerzen und Ängste! Nacht war's und mich schreckten die grinsenden Larven der Ungeheuer, welche auf mich einstürmten und mich bald in den Abgrund des Meeres versenkten, bald hoch in die Lüfte emporhoben. Da fuhren Lichtstrahlen durch die

Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit. – Ich erwachte von meinen Schmerzen und sah ein großes, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor, und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Akkorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen; da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über den brausenden Wellen“ (FCM, p. 25).

<sup>68</sup> „Alles dieses, mein Herr, habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam. Aber ich verriet Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand faßte in dies glühende Herz! Es brach nicht; da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen, wie ein abgeschiedener Geist – gestaltlos, damit mich Niemand kenne, bis mich die Sonnenblume wieder emporhebt zu dem Ewigen“ (FCM, p. 30).

<sup>69</sup> Desde su primera colección de cuentos son comunes en la obra literaria de Hoffmann los personajes cuyas vidas se prolongan más allá de la datación de su muerte para coexistir en un limbo maravilloso. Pueden dividirse en dos grupos principales pero flexibles, pues constantemente transgreden la línea que separa la realidad de la fantasía. El primer conjunto se encuentra integrado por aquellos protagonistas de ficción cuyas existencias son inusualmente largas, tal es el caso del perro Berganza, extraído de “El coloquio de los perros”, obra perteneciente a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, y cuyo protagonista aparecerá tres siglos después en “Las últimas andanzas del perro Berganza”; el archivero Lindhorst de “El caldero de oro”, quien afirma ser una salamandra que fue expulsada del reino de la Atlántida; el signor Antonio Celionati o Antonio Chiari –que en realidad era el príncipe Bastianello di Pistoia– y el mago indio Riffiamonte –seudónimo del mago Hermod durante el carnaval–, ambos personajes pertenecientes a “Princesa Brambilla”. En el otro extremo se encuentran aquellos caracteres que son una versión ficcional de personajes históricos: entre ellos está el eremita san Serapión (1179-1240) que aparece en el relato “Serapión el ermitaño”; a su vez, Anton van Leeuwenhoek –el padre de la microbiología convertido en domador de pulgas– (1632-1723) y su amigo Jan Swammerdam –anatomista y, en el relato de Hoffmann, nigromante– (1637-1680) que aparecen en “Maese Pulga” siglos después de su muerte; también el platero Leonhard de “La elección de la novia” –que afirma ser Turnhäuser zum Thurm (1528)–, e incluso el protagonista de “El caballero Glück”, Christoph Willibald Ritter von Glück (1714-1787), parecen haber subsistido en la narrativa hoffmanniana más allá de la fecha histórica de su muerte. Así pues, todos estos personajes son portadores de la marca de una existencia poética e inconcebible, y algunos de ellos incluso guiarán a los protagonistas hasta el reino de la poesía.

<sup>70</sup> „Ich saß in einem herrlichen Tal, und hörte zu, wie die Blumen mit einander sangen. Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde. Unsichtbare Bande zogen mich hin zu ihr – sie hob ihr Haupt – der Kelch schloß sich auf, und aus ihm strahlte mir das Auge entgegen. Nun zogen die Töne, wie Lichtstrahlen, aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Größer und größer wurden der Sonnenblume Blätter – Gluten strömten aus ihnen hervor – sie umflossen mich – das Auge war verschwunden und ich im Kelche“ (FCM, p. 25).

<sup>71</sup> „In dem Maskenspiel des irdischen Lebens sieht oft der innere Geist mit leuchtenden Augen aus der Larve heraus, das Verwandte erkennend“ (FCM, p. 335).

<sup>72</sup> Jean-Phillipe Rameau (Dijon, 1683-París, 1764) fue un teórico, compositor y clavecinista francés. A pesar de que su padre era organista de la Catedral de Dijon, lo había destinado a la magistratura; empero, Rameau –quien a los siete años ya interpretaba el clavecín con soltura y era capaz de leer música a primera vista– pronto renunció a aquella carrera para entregarse por entero a la música. A los 17 años se enamoró de una

joven viuda, debido a lo cual –con objeto de que el estudio de música italiana lo alejara de aquella pasión– su familia lo envió a Italia. Sin embargo, el joven Rameau fue incapaz de identificarse con el estilo italiano, y pronto se unió como violinista a una compañía de ópera itinerante, con la que terminó por regresar a Francia. De vuelta en su patria consiguió un puesto como organista en las catedrales de Aviñón (1702) y Clermont-Ferrand; después se estableció brevemente en París (1705), donde publicó sus primeras *Piezas de clavecín* (*Pièces de clavecín*, 1706); posteriormente fue designado como organista del convento de los jesuitas de la Rue de saint Jacques y de Notre Dame, en Aviñón, así como las de Dijon (1709-1714), Lyon (1714-1715) y, nuevamente, Clermont-Ferrand (1715-1722); ahí realizó los estudios acústicos que condujeron a la publicación de su célebre *Tratado de la armonía* (*Traité de l'harmonie*, 1715-1722). En 1723 Rameau se instaló definitivamente en París, trabajando como organista de Santa Cruz de la Bretonnerie. Pronto, el *fermier général* M. La Pouplinières lo tomó bajo su protección y, tras nombrarlo director de su orquesta privada, lo puso a cargo de sus conciertos. Gracias a la influencia de este mecenas, Rameau pudo presentar sus óperas en París, pues en aquel tiempo las instituciones musicales se mostraban renuentes a presentar obras de autores nuevos.

Las anécdotas que giran alrededor del estreno de *Hipólito y Aricia* (*Hippolyte y Aricce*, 1733) pueden ilustrar la renovación que supuso la obra de Rameau en la escena musical francesa del siglo XVIII. Su protector, el *fermier général* M. La Pouplinières, le había presentado al abate Pelegrin, con el propósito de que éste colaborara como libretista de la ópera *Hipólito y Aricia*. El religioso –que tenía fama de avaro– obligó a Rameau a firmar un contrato en el que el compositor se comprometía a indemnizarlo con 500 libras si la obra fracasaba a causa de la música; sin embargo, entusiasmado el mismo abate destruyó el documento tras escuchar el ensayo del primer acto de la obra en el palacio de La Pouplinières.

En 1733 *Hipólito y Aricia* fue estrenada en la academia; en esta obra conflúan las teorías que Rameau había estado formulando durante años y, según María Davalillo, aquella era música como no se había escuchado hasta entonces en Francia: la orquestación era más rica y poseía novedosos efectos sonoros, además de una mayor variedad rítmica y una expresión dramática más intensa.

Se iniciaron entonces las desavenencias entre los seguidores de Rameau y los adeptos a la escuela italiana, que culminó tras los sucesivos triunfos de Rameau en París, debido los cuales en 1745 Jean-Phillipe Rameau fue nombrado maestro de cámara de Luis XV.

La crítica musical aún considera fundamentales las innovaciones técnicas de la obra de Rameau, quien “sentó las bases de la armonía moderna y de la teoría musical actual, justificada, científicamente, en las leyes acústicas vibratorias de la resonancia natural” (Mariano Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 84). Todas estas innovaciones técnicas, que se reflejaron en las óperas de Rameau, abrieron el panorama del género operístico, por lo cual, “Rameau es considerado uno de los mayores compositores de la escuela francesa, cuyas óperas tienen una enorme importancia histórica, y uno de los más grandes doctrinarios de la ciencia musical; en este aspecto se le considera fundador de la teoría armónica propiamente dicha (teoría del encadenamiento natural de los acordes). Rameau fue un innovador y no sólo de la teoría, sino también en la práctica de la armonía; sus atrevidas modulaciones y sus composiciones a varias partes señalan un notable progreso respecto a sus predecesores. Fue uno de los primeros en utilizar los recursos de los matices de la orquesta, y ampliando la estructura de la obertura inició el camino que luego habían de seguir las sinfonías de Haydn y Mozart” (José Ricart Matas, *op. cit.*, pp. 833-834).

A pesar de que los compositores que Hoffmann solía elegir como protagonistas de sus relatos eran casi siempre reformadores del arte musical, el mismo Hoffmann fue incapaz de realizar una renovación en su propia obra; el estilo de sus composiciones se encuentra muy lejos de su época, al grado de poseer anacronismos al estilo de Mozart; el musicólogo Leon Plantinga lo plantea así en su obra *La música romántica*: “Si bien Hoffmann había preferido siempre pensar en sí mismo como músico, sufriría gravemente de aquel lastre tan frecuente en los artistas románticos, una falta de formación musical sistemática de base. Tanto en la música como en la pintura siempre conservó ciertos rasgos típicos de aficionado [...] En líneas generales, la música de Hoffmann no es muy afortunada. Melodías cuadradas de corte mozartiano son armonizadas con generosas sonoridades de séptimas disminuidas y sextas aumentadas sin un plan estructural ordenado y concreto; los numerosos coros se construyen esencialmente a base de texturas homofónicas sin grandes logros. La instrumentación es ingeniosa, especialmente en el uso de ciertas figuras coloristas en el acompañamiento de los instrumentos de viento, que tienden a aliviar la impresión general de simplicidad y rutina –una impresión que está lejos de los desarrollos de fantasía e imaginación que habitualmente asociamos con el Hoffmann literario” (Leon Pantinga, *La música romántica*, pp. 172-173).

<sup>73</sup> „Aber wie mögen Ew. Hochwürden doch so falsch singen!“ (FCM, p. 71).

<sup>74</sup> „Wie hatte, da der alte Meister der Tonkunst beinahe schon alles Irdische abgestreift, sich sein Geist so ganz und gar der göttlichen Musik zugewendet, daß jeder sinnliche Eindruck von Außen her nur ein Mißklang war, der, die reinen Harmonien, von denen sein Inneres erfüllt, unterbrechend, ihn quälte und seinen Flug zur Lichtwelt hemmte“ (FCM, p. 71).

## CAPÍTULO 2

<sup>75</sup> Proveniente del idealismo alemán y profundamente vinculada al panteísmo, la *filosofía de la naturaleza* (*Naturphilosophie* o *Romantische Naturphilosophie*) es un conjunto asistemático de conocimientos que comprendió diversas disciplinas, a través del cual se buscaba sentar los principios que habrían de guiar a las ciencias naturales.

Oponiéndose a las teorías fichteanas sobre el absolutismo del *yo*, así como las teorías mecanicistas de la naturaleza, Friedrich Schelling, en su obra *Sistema del idealismo trascendental*, buscó conciliar el idealismo –particularmente respecto a la ontología del *yo*– con sus nociones de la naturaleza, hasta convertirlas en entidades análogas y complementarias, pues habrían de transcurrir por procesos similares. De esta manera se originaría una renovación de la *filosofía de la naturaleza* –que existía en la Antigüedad bajo otros principios–, la cual influiría al romanticismo alemán desde sus orígenes, particularmente entre los integrantes del *Sturm und Drang*.

<sup>76</sup> Particularmente en las teorías desarrolladas por el joven Nietzsche y por Wagner, la tragedia ática conjugaba dentro de sí a todas las demás artes que se manifestaban como una religión sensible: la aspiración de lo social hacia lo divino.

<sup>77</sup> Es posible rastrear el origen de la noción de la decadencia de una *edad dorada* hasta la antigüedad clásica, aparece tempranamente en la obra de Hesiodo, *Los trabajos y los días* (*Ἔργα καὶ Ἡμέραι*, c. 700 a.C.), aunque con toda probabilidad existía ya en algunas culturas del Oriente medio.

Así pues, el concepto de *edad dorada* fue asimilado por el ideario romántico alemán, es posible encontrarlo en *Los himnos a la noche* de Novalis: “A su fin se inclinaba el viejo mundo. Se marchitaba el jardín de las delicias de la joven estirpe –hacia arriba, al libre espacio, al espacio desierto, aspiraban los hombres a subir, los que ya no eran niños, los que se aproximaban a la edad madura. Huyeron los dioses con todo su séquito–. Solitaria e inerte quedó la naturaleza. El árido número y la estricta medida la amarraron con cadenas de hierro. Como si fuera polvo en el viento, en oscuras palabras se deshizo la inmensa floración de la vida. Había huido la fe con sus conjuros y su divina compañera, la imaginación que todo lo transforma y lo hermana. Frio y hostil sobre el campo aterido y, entumecida, la patria maravillosa se desvaneció en el éter” (p. 29).

<sup>78</sup> „in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur lebte, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, als der Geist des Menschen nicht die Natur, sondern diese den Geist des Menschen erfaßte, und die Mutter das wunderbare Wesen, das sie geboren, noch aus der Tiefe ihres Daseins nährte, da umfing sie den Menschen wie im Wehen einer ewigen Begeisterung mit heiliger Musik, und wundervolle Laute verkündeten die Geheimnisse ihres ewigen Treibens“ (SB, p. 421).

<sup>79</sup> Walter Benjamin, “E. T. A. Hoffmann y Oskar Panizza”, en *Obras*, lib. 2, vol. 2, p. 255.

<sup>80</sup> *Idem*.

<sup>81</sup> Durante el romanticismo fue común la idea de que el universo no era sino la forma en que la música se manifestaba, Schopenhauer creía que en ella todos los sentimientos regresaban a su estado puro, y el universo era música transformada en realidad; asimismo, en la obra de Schelling se revela la intención de convertir a la música en la esencia de que habría dimanado el universo: “la *música* no es otra cosa que el ritmo arquetípico de la naturaleza y del universo mismo, que, por medio de este arte, hace irrupción en el mundo de la copia. Las formas acabadas que produce la *plástica* son los arquetipos objetivamente presentados de la naturaleza orgánica misma” (Schelling, “Filosofía del arte”, *apud* Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud*, p. 189).

<sup>82</sup> „es ist eine verhängnisvolle Zeit gekommen, und wie in der schauerlichen Tiefe der alten Sagen, die, gleich in ferner Dämmerung wunderbar murmelnden Donnern zu uns herübertönen, vernehmen wir wieder deutlich die Stimme der ewig waltenden Macht – ja sichtbarlich in unser Leben schreitend erweckt sie in uns den Glauben, dem sich das Geheimnis unsers Seins erschließt“ (SB, p.118).

<sup>83</sup> La forma musical en que evolucionan los personajes surgidos de la *fantasía* responde al carácter particular de cada obra; Hoffmann define los cuentos de su último periodo: “Maese Pulga”, “Pequeño Sacarías llamado Cinabrio” y “Princesa Brambilla” como *capriccio*; mientras que “Signor Formica” –en opinión de Carmen Bravo-Villasante– imita al género de la *Ópera bufa*: “La obra de Signor Formica tenía tales implicaciones musicales y operísticas (no en balde E. T. A. Hoffmann era un escritor-músico-pintor), que al fondo estaba *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, y las obras de Beaumarchais *Le barbier de Seville* y *Le mariage de Figaro*, todas ellas relacionadas con el antiguo tema del viejo y la niña.”

“En la culminación de este tema está la ópera buffa *Don Pasquale* de Donizatti, pródigo de picardía, de gracia y de ligereza, con hábil intriga ordenada de caprichosa musicalidad inolvidable” (*apud* Signor Formica, p. X).

Tampoco habría que olvidar que la segunda colección de cuentos de Hoffmann se encontraba compuesta por *nocturnos*, se trata de piezas musicales de estructura libre, escritas para ser interpretadas por la noche; e incluso su novela inconclusa *Opiniones del gato Murr* ha sido considerada una composición polifónica que se desarrolla esencialmente a dos voces.

<sup>84</sup> Ana Pérez y Carlos Fortea, est. introd.; *apud* OGM, p. 14.

<sup>85</sup> A lo largo de su obra literaria Hoffmann constantemente hace explícito este principio de composición que concibe a la obra a la manera de un *mosaico* lleno de cromatismos, tal como lo refiere uno de los contertulios en *Los hermanos de san Serapión*: “Tú, Ottmar, comparas mi relato con un mosaico multicolor compuesto al azar, hasta el punto de que, con suficiente condescendencia, pudiera atribuirse a esta cosa, a la que calificas de magnífica, el carácter de naturaleza caleidoscópica, según la cual las sustancias más heterogéneas entran en movimiento arbitrariamente unas con otras para, al fin, conformar figuras armoniosas” (HSS II, p. 336); „Vergleichst du, Ottmar, meine Geschichte mit einer bunten willkürlich zusammengefügteten Mosaik, so sei wenigstens nachgiebig genug, dem Dinge, das du wunderlich toll nennst, eine kaleidoskopische Natur einzuräumen, nach welcher die heterogensten Stoffe willkürlich durcheinander geschüttelt, doch zuletzt artige Figuren bilden“ (SB, p. 720).

Este principio parece haberse originado durante el Renacimiento; ya Leonardo da Vinci refería la profunda impresión que le producían las figuras que le sugerían a su imaginación las manchas de escupitajos sobre un muro. En el fondo, dicha concepción manifiesta la unión mágica de todo lo existente a través de las extrañas formas que surgen de la naturaleza, mezclándose en un eterno devenir: “en sus obras lo que más admiro es la grandeza sobrenatural de sus ideas. Usted descubre los más profundos misterios de la naturaleza, interpreta los maravillosos jeroglíficos de sus rocas, de sus árboles, de sus cataratas; usted oye sus sagradas voces. Usted entiende su lenguaje y posee la facultad de descubrir lo que dicen. Sí, descubrir, porque éste es el nombre que debo dar a su pintura atrevida y enérgica” (*Signor Formica*, p. 19); „Es ist die oft übermenschliche Größe der Gedanken, die ich in Euren Werken anstaune. Ihr erfaßt die tiefsten Geheimnisse der Natur, Ihr erschaut die wunderbaren Hieroglyphen ihrer Felsen, ihrer Bäume, ihrer Wasserfälle, Ihr vernehmt ihre heilige Stimme, Ihr versteht ihre Sprache und habt die Macht, es aufzuschreiben, was sie zu Euch gesprochen. – Ja, ein Aufschreiben möcht' ich Euer keckes, kühnes Malen nennen“ (SF, p. 339-340).

Así pues, se trata de la manifestación de una energía que atraviesa la totalidad de la existencia; en ella los objetos y los seres se funden en una unidad indivisible, a tal punto que se vuelve imposible discernir si las relaciones ocultas han surgido de impresiones externas o provienen del interior del ser humano. Para los románticos dichas impresiones no eran arbitrarias, sino que se manifestaban como una escritura oculta que habría de ser intuitiva: “Figuras que parecieron pertenecer a aquella escritura difícil y caprichosa que se encuentra en todas partes: sobre las alas, sobre las cáscaras de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en la configuración de las rocas, sobre el agua congelada, dentro y fuera de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, en los resplandores del cielo, sobre discos de vidrio y resina, cuando se frota y se palpan; en las limaduras que se adhieren al imán y en las extrañas conjeturas del azar... se presiente la clave y gramática de esa escritura singular” (Novalis, *Los discípulos en Sais*, p. 27).

<sup>86</sup> „er werfe nach der sogenannten genialen Methode alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende *Phantasie* eingebe. [...] aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, sowie die beständige aufeinander folgende Wiederholung der Sätze und einzelner Akkorde, die das Gefühl einer

unnennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert [...] *so sind es auch die Zwischensätze, die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche dartun, wie der hohe Meister das Ganze mit allen den leidenschaftlichen Zügen im Geist auffaßte und durchdachte*“ (FCM, pp. 55-56, las cursivas son mías).

<sup>87</sup> El panteísmo (gr. *pan* y *theos*, todo Dios) es una doctrina metafísica según la cual Dios es inmanente al mundo, pues “Dios es la sustancia única, causa de sí misma, por lo tanto, causa y efecto a la vez” (Robert Audi, ed., *Diccionario Akal de estética*, p. 864). En Alemania el panteísmo adquirió relevancia a partir del debate filosófico del siglo XVIII, llamado *Pantheismusstreit*, que fue una controversia epistolar efectuada principalmente entre Friedrich Jacobi y Moses Mendelssohn –con intervenciones de Goethe, Herder y Hamann–, en la cual se debatía si la corriente panteísta de Baruch Spinoza (*Deus sive natura*), que identifica a Dios con la naturaleza, no era acaso una forma de manifestar veladamente su ateísmo.

A esta controversia se debe la fórmula panteísta *Hen kai Pan* (gr. *Uno y todo*), atribuida a Lessing o Jacobi, que buscaba sintetizar veladamente las corrientes panteístas de la Antigüedad, particularmente la filosofía natural presocrática.

La relevancia del panteísmo en Alemania fue tal que Schleiermacher llegó a considerarlo como la religión secreta de los alemanes; de esta controversia surgió la *filosofía de la reunificación* (*Vereinigungsphilosophie*), en la cual se pretendía superar la escisión del hombre moderno por medio de una renovada conciencia de la totalidad.

Hasta cierto punto este trabajo podría considerarse una forma de articular los principios de la *filosofía de la reunificación* en la obra de Hoffmann a través de la aprehensión de *lo sublime* que sólo la música hace posible.

<sup>88</sup> Como muchos otros personajes de Hoffmann, el charlatán Celionati, también conocido como Antonio Chiari, es un personaje iniciático que ayudará al protagonista a adentrarse en el universo de la *fantasía*. Entre los personajes más característicos que cumplen esta función se encuentran el archivero Lindhorst de “El caldero de oro” y el platero Leonhard de “La elección de la novia”; en muchos casos deben pasar incluso sobre la voluntad de los protagonistas, quienes enajenados con las bellezas terrenales han olvidado la esencia divina de que éstas provienen. La longevidad sobrenatural de estos personajes probablemente sea un signo de que han surgido de otro mundo.

<sup>89</sup> „Es mochten wohl noch Anklänge aus jener wunderbaren Vorzeit der höchsten Lust, als die Natur dem Menschen, ihn als ihr liebstes Schoßkind hegend und pflegend, die unmittelbare Anschauung alles Seins und mit derselben das Verständnis des höchsten Ideals, der reinsten Harmonie verstattete“ (WA, p. 531).

<sup>90</sup> „Es war ihm aber, als leuchte in jenen entsetzlichen Lauten des tiefsten Wehs ein Hoffnungsschimmer der Versöhnung auf und nicht mehr den höhennenden Zorn, nein! nur die rührende Klage der Mutter um das verlorne entartete Kind vernehme er und diese Klage bringe ihm den Trost, daß die Mutter nicht ewig zürnen werde“ (WA, p. 533).

<sup>91</sup> „Der Gedanke zerstörte die Anschauung, aber dem Prisma des Kristalls, zu dem die feurige Flut im Vermählungskampf mit dem feindlichen Gift gerann, entstrahlt die Anschauung neugeboren, selbst Fötus des Gedankens!“ (WA, p. 534).

<sup>92</sup> „Oh! - wir lagen in öder unwirtbarer Fremde in schweren Träumen und sind erwacht in der Heimat - nun erkennen wir uns in uns selbst und sind nicht mehr verwaiste Kinder!“ (WA, pp. 536-537).

<sup>93</sup> „Der Moment, in dem der Mensch umfällt, ist der erste, in dem sein wahrhaftes *Ich* sich aufrichtet“ (WA, p. 563).

<sup>94</sup> *Mise en abyme* (fr. *puesta en abismo*) es una técnica narrativa que consiste en introducir una historia dentro de otra, creando el efecto abismal de dos espejos que se confrontan, reflejándose mutuamente hasta el infinito.

<sup>95</sup> „*Wer ist der Ich, der aus dem Ich gebären / Das Nicht-Ich kann, die eigne Brust zerspalten, / Und schmerzlos hoch Entzücken mag bewähren? // Das Land, die Stadt, die Welt, das Ich, gefunden / Ist alles das, erschaut in voller Klarheit / Das Ich die Welt, der keck es sich entwunden*“ (WA, pp. 568-569, las cursivas son mías).

<sup>96</sup> Es común en los cuentos y novelas de Hoffmann que, para penetrar en aquel universo maravilloso, los protagonistas deban superar un proceso iniciático que los proyecte más allá de la realidad fáctica, transgrediendo los límites de este mundo: “Las pruebas a que el héroe se ve sometido a consecuencia de semejante hostilidad, son el precio que ha de pagar para su entrada, con plenitud de derechos, en los dominios del ensueño” (Eduardo Valentí, *apud* CF, XVII). Ésta parece ser también la opinión de Ana Pérez y Carlos Fortea, quienes en el estudio introductorio a *Opiniones del gato Murr* afirman, respecto a “Princesa Brambilla”: “El episodio tuvo lugar en aquel tiempo maravilloso en que el hombre vivía en armonía consigo mismo y con la naturaleza. Sin embargo, tanto Ophioch como Liris han perdido esta ‘visión inmediata de todo el ser’, lo que en él se manifiesta en un estado permanente de melancolía y en ella en una risa imperturbable. El pensamiento ha destruido la visión: es el ya conocido pecado original del ideario romántico. Sin embargo, el pensamiento no tiene sólo un efecto destructor, sino que es la base para una nueva inmediatez ‘mediatizada’ del hombre con la naturaleza. La clave, como en el caso del estudiante Anselmo en *El puchero de oro*, está en el autoconocimiento, en el reconocimiento de uno mismo. Anselmo tuvo que verse aprisionado en el *crystal* para llegar a él, y aquí es otro *crystal* el que posibilita la tercera fase del proceso: el del prisma maravilloso del mago Hermod. El prisma se convierte en manantial y en torno a él se forma un lago de aguas transparentes como un espejo. En él se contemplan Ophioch y Liris, y al ver en estas imágenes reflejadas, invertidas, ‘su propio yo’ rodeado de la naturaleza circundante, se reconocen a sí mismos en ella, estallando ambos en una carcajada que expresa la alegría del conocimiento liberador” (*apud* OGM, p. 73, las cursivas son mías).

Por otra parte, la razón a la que Hoffmann parece apelar en “Princesa Brambilla” es aquella que también comprende el *éxtasis*, es decir, aquella que a través de un proceso dialéctico ha originado una nueva *síntesis*, en que el hombre se reconoce como una totalidad, adquiriendo conciencia de su propia intuición, y en este reconocimiento se accede a un renovado equilibrio que comprende la totalidad del *yo*: “¿Dónde está la razón cuando la arrebató el remolino de una alegría desenfrenada? [...] ¿Qué me dices de este salto, de esta postura en la que abandono todo mi *yo* al centro de la punta de mi pie izquierdo? Llamas a esto ligereza de cascos, cuando en realidad es razón, esta razón que en tan poco tienes, aunque sin ella nada se comprende, ni siquiera el equilibrio, que sirve para tantas cosas. Pero, ¿qué? Enlazada por cintas multicolores como *yo*, tocando a penas el suelo con la punta del pie izquierdo, el pandero en el aire ¿me pides que me despoje de todo buen sentido, de todo equilibrio...?” (CF, pp. 588-589); „Wo bleibt aber auch überhaupt der Verstand, wenn die Strudel wilder Lust ihn fortreißen? [...] Was hältst du von diesem Sprunge, von dieser Stellung,

bei der ich mein ganzes *Ich* dem Schwerpunkt meiner linken Fußspitze anvertraue? - Du nennst das närrischen Leichtsinns; aber das ist eben der Verstand, von dem du nichts hältst, unerachtet man ohne denselben nichts versteht und auch das Äquilibrium, das zu manchen Dingen nütze! -Aber wie? - von bunten Bändern umflattert, wie ich, auf der linken Fußspitze schwebend, das Tambourin hoch emporgehoben, verlangst du, ich solle mich begeben alles Verstandes, alles Äquilibrium?“ (WA, p. 563).

Por tanto, no es de extrañar que Rüdiger Safranski, en *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, relatar que “Heine afirmaba que quien a través de ‘La princesa Brambilla’ no pierde la razón, no tiene ninguna razón que pueda perder” (p. 203), lo cual adquiere un significado distinto teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente.

<sup>97</sup> „Der Gedanke zerstört die Anschauung und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er ist und daß er in dem tiefsten reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muß er auch als Vasall gehorchen“ (WA, p. 537).

<sup>98</sup> Ana Pérez y Carlos Fortea (est. introd.) *apud* OGM, p. 14, las cursivas son mías.

<sup>99</sup> Nuevamente en el prólogo a “Princesa Brambilla” Hoffmann hace explícita parte de su poética, anteponiendo dos figuras para asentar los principios que guiaron la construcción de esta obra; Hoffmann se vale de la primera –Jacques Callot– para manifestar el despliegue de figuras que conformarán el cuento; la segunda es Carlo Gozzi, por medio del cual Hoffmann advierte que la composición misma debe sustentarse sobre una profunda concepción filosófica de la existencia, que recuerda a lo ya relatado sobre él en “El poeta y el compositor”: “Si el editor se atreve a recordar aquella afirmación de Carlo Gozzi –contenida en el prefacio de *Ré de’geni*–, según la cual todo un arsenal de despropósitos y fantasmagorías no basta para infundir alma a un cuento, pues tal alma sólo se la puede dar la riqueza de fondo y una idea inspirada por una concepción filosófica de la vida” (CF, p. 500); „Wagt es der Herausgeber an jenen Ausspruch Carlo Gozzis (in der Vorrede zum *Ré de’ geni*) zu erinnern, nach welchem ein ganzes Arsenal von Ungereimtheiten und Spukereien nicht hinreicht, dem Märchen Seele zu schaffen, die es erst durch den tiefen Grund, durch die aus irgendeiner philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee erhält“ (WA, p. 492).

<sup>100</sup> A pesar de las continuas quejas de Hoffmann respecto al nocivo ambiente musical del Berlín de principios del siglo XIX, es necesario reconocer que su concepción musical sólo pudo haber surgido dentro del ambiente burgués: aquélla fue una época de florecimiento tanto de las agrupaciones, como de las asociaciones musicales en Alemania; los paradigmas con que la sociedad comprendía y apreciaba la música sufrieron cambios esenciales. En principio, la forma moderna en que escuchamos música –como un acto de recogimiento interior– no surgió sino hasta finales del siglo XVIII, quizá por influencia del pietismo, pues antes nadie permanecía en actitud contemplativa frente a la música, dejándose traspasar por las impresiones sonoras, sino que la experimentaba activamente. Como consecuencia, fue necesario construir un espacio público que permitiera una aproximación distinta de la música, con lo cual apareció la sala de conciertos moderna; un espacio consagrado exclusivamente al arte que permitía que la música se independizase de los poderes fácticos, tanto del culto de la Iglesia, como de las necesidades de legitimación de la nobleza. De esta forma, “se inaugura el concepto de ¿concierto? Como el lugar donde se sacraliza a la música de la mano del compositor y del intérprete, heraldos directos del mensaje más enigmático del arte, de la vida, del mundo, de Dios” (M. P. Pujadas, *op.cit.*, p. 18).

<sup>101</sup> La crítica suele considerar a este personaje el alter ego literario-musical de Hoffmann; tanto es así que en la novela *Opiniones del gato Murr*, en la cual Johannes Kreisler le relata su nacimiento, algunos críticos han querido ver un retrato autobiográfico del propio Hoffmann: “El día de san Juan Crisóstomo, es decir el veinticuatro de enero del año mil setecientos..., a mediodía, nació alguien con rostro manos y pies. Su padre estaba tomando una sopa de guisantes y se derramó de alegría una cuchara entera sobre la barba, con lo que la parturienta, con prejuicio de no haberlo visto, rió de tal modo que, con la conmoción, al laudista, que le tocaba al recién nacido su último *murki*, se le saltaron todas las cuerdas, y gritó por la cofia de atlante de su abuela que, en lo referente a música, el pequeño Juan Palomo sería enteramente un ignorante. Entonces su padre se limpió la barbilla y dijo con patetismo: ‘se llamará Johannes, sin duda, pero no será ningún Palomo’” (OGM, p. 206); „Am Tage Johannis Chrysostomi, das heißt am vierundzwanzigsten Januar des Jahres Eintausendsiebenhundert und etzliche dazu, um die Mittagsstunde, wurde einer geboren, der hatte ein Gesicht und Hände und Füße. Der Vater aß eben Erbsensuppe und goß sich vor Freuden einen ganzen Löffel voll über den Bart, worüber die Wöchnerin, unerachtet sie es nicht gesehen, dermaßen lachte, daß von der Erschütterung dem Lautenisten, der dem Säugling seinen neuesten Murki vorspielte, alle Saiten sprangen und er bei der atlasnen Nachthaube seiner Großmutter schwor, was Musik betreffe, würde der kleine Hans Hase ein elender Stümper bleiben ewiglich und immerdar. Darauf wischte sich aber der Vater das Kinn rein und sprach pathetisch: ›Johannes soll er zwar heißen, jedoch kein Hase sein‹“ (LAKM, pp. 226-227).

Johannes Kreisler apareció por primera vez en *Fantasías a la manera de Callot*, como un compositor profundamente penetrado por el espíritu de la música, autor ficticio de un conjunto de escritos que Hoffmann denominó *kreislerianas*; en esa misma colección el perro Berganza lo describe como un ser de dotes artísticas superiores que, al ser incomprendido por la sociedad, finalmente terminó siendo recluido en un sanatorio. Hoffmann planeó escribir cierta obra titulada “Horas de lucidez de un músico loco”, de la cual Johannes Kreisler sería el protagonista; sin embargo, más tarde incorporó el material de dicho proyecto en *Opiniones del gato Murr*.

Quizá Thomas Mann adoptara algunos de los rasgos esenciales de Johannes Kreisler durante la elaboración de uno de los personajes más complejos de toda su producción literaria, el compositor Adrián Leverkühn. En cualquier caso su influencia en las subsiguientes generaciones de artistas es innegable; al respecto Hermann Hesse afirmó: “éste es, sin duda, el personaje más asombroso, misterioso e inspirado de toda la obra de Hoffmann. Todo lo que el romanticismo alemán había dicho sobre la música es superado por el espíritu musical sagrado de este personaje, de este magnífico Kreisler al que nunca podremos amar bastante. El joven Robert Schumann y el joven Richard Wagner se entusiasmaron y hallaron en él una inagotable fuente de consuelo, comprensión y entusiasmo” (Hermann Hesse, *apud* FMC, pp. 28-29).

En la novela *Opiniones del gato Murr* –en la cual comparte protagonismo con el gato de su amigo, el maestro Abraham– el propio Johannes Kreisler indaga con profunda ironía en el origen de su apellido, revelando a la vez la naturaleza *fantasiosa* y creativa de su temperamento: “es imposible [...] que encontréis el origen de mi nombre en la palabra *Kraus* (rizador), y haciendo la analogía con la palabra *Haarkräusler* (rizador de pelo) me podrías tener por un rizador de sonidos, o por un rizador en absoluto, ya que entonces tendría que escribirse *Kräusler*. No podéis apartaros de la palabra Kreis, y el cielo nos conceda que penséis entonces en los maravillosos círculos en los que se mueve nuestro ser, y de los que no podemos salir hagamos lo que hagamos. En esos círculos gira Kreisler, y bien puede ser que a menudo, cansado de los saltos de baile de san Vitolo al que se ve forzado, disputando con el oscuro e insondable poder que delimita

esos círculos, se prometa más que un mero estómago, por lo demás de débil constitución, y anhele libertad. Y el profundo dolor de este anhelo puede ser aquella ironía que vos, ¡estimada!, tan amargamente censuráis, sin tener en cuenta que tan robusta madre da a luz a un hijo que entra en la vida como un rey que da órdenes. Me refiero al humor, que nada en común tiene con su desnaturalizado hermanastro la burla” (OGM, p. 186); „Es ist ganz unmöglich, Vortreffliche, daß Sie meines Namens Abstammung in dem Worte *Kraus* finden und mich, nach der Analogie des Wortes *Haarkräusler*, für einen Tonkräusler oder gar für einen Kräusler überhaupt halten können, da ich mich alsdann eben *Kräusler* schreiben müßte. Sie können nicht wegkommen von dem Worte *Kreis*, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, daß er oft, ermüdet von den Sprüngen des St.-Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als es einem Magen, der ohnedies nur schwächerer Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie. Und der tiefe Schmerz dieser Sehnsucht mag nun wieder eben jene Ironie sein, die Sie, Verehrte, so bitter tadeln, nicht beachtend, daß die kräftige Mutter einen Sohn gebar, der in das Leben eintritt wie ein gebietender König. Ich meine den Humor, der nichts gemein hat mit seinem ungeratenen Stiefbruder, dem Spott!“ (LAKM, p. 203).

<sup>102</sup> Compendiadas en la primera colección de cuentos de Hoffmann, *Fantasías a la manera de Callot*, las *kreislerianas* son escritos que contienen ensayos, narraciones y pensamientos sobre el complejo universo de la música, y cuya autoría ficcional Hoffmann se la atribuyó al compositor Johannes Kreisler. Se trata de un género creado por Hoffmann que imita irónicamente la reseña musical; según explica Carmen Bravo Villasante: “En toda esta serie de escritos musicales que luego va a agrupar con el título de *kreisleriana*, Hoffmann va a iniciar su carrera de escritor, como escritor musical” (*op. cit.*, p. 61).

Convencionalmente la crítica ha optado llamar *kreisleriana* –en singular– a este conjunto de textos, pues Hoffmann titula así a esta colección de escritos sin ser más explícito al respecto. Aquí empleo el término en plural –al igual que lo hace Jean Paul Richter en su reseña a *Fantasías a la manera de Callot*– con el objetivo de poder referirme a los textos individualmente.

<sup>103</sup> En la *kreisleriana* “Pensamientos sobre el alto valor de la música” Johannes Kreisler presenta con su particular acento irónico las obtusas limitaciones del pensamiento de la época –el cual era incapaz de percibir en el arte musical más que un agradable entretenimiento–, cuya existencia se debe únicamente a que permite al burgués realizar con mayor eficacia las actividades que los negocios y el Estado exigen: “Se acercan las mesas de juego, pero también se abre la tapa del piano, y también aquí sirve la música como agradable entretenimiento y distracción. Bien elegida no resulta molesta en absoluto, pues hasta los jugadores de cartas la soportan gustosos, a pesar de que están ocupados con algo más elevado, con pérdidas y ganancias” (FMC, p. 59); „Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust, beschäftigt, dulden sie willig“ (FCM, pp. 47-48). A manera de contrapunto, el escrito breve “El enemigo de la música” muestra la verdadera sensibilidad del artista, que se siente hastiado de la frivolidad imperante, por lo cual huye ante la menor insinuación de que se interpretará música en aquellos círculos sociales.

Por otra parte, en “Noticia de un joven culto” se narran las aventuras de Milo, un simio traído desde Norteamérica que tras haber sido educado en las buenas formas –la ciencia y la cultura de la sociedad burguesa– se ha convertido en un joven de fino tono mundano que se desenvuelve notablemente en las

reuniones del té; gracias a su virtuosismo con el piano es capaz de interpretar con patética afectación obras de lucimiento; su natural constitución física le permite a Milo tocar decimocuartas con facilidad, por lo cual ha mandado fabricar un piano de 9 a 10 octavas, “pues ¿puede acaso el genio limitarse a la mísera extensión de unas deplorables siete octavas?” (FMC, p. 320); „denn kann sich wohl das Genie beschränken auf den elenden Umfang von erbärmlichen sieben Oktaven?“ (FCM, pp. 424-425). Pero debido a su naturaleza Milo no puede evitar de vez en cuando lanzar manzanas a la peluca de su antiguo protector, el consejero privado de comercio R., trepar a los árboles o realizar saltos y cabriolas, todo lo cual es considerado por la sociedad como ocurrencias de su amable *bonhomía*.

Cf. Alfred Einstein, *op.cit.*, particularmente el apartado “Virtuosismo frente a intimidad”, pp. 59-60.

<sup>104</sup> El *Sanctus* (lat. *santo*) representa el triple vitoreo, que junto con el *Kyrie*, el *Gloria*, el *Credo*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei* es el cuarto de los elementos clásicos estructurales de la fiesta católica de la eucaristía, la cual fue retomada en el siglo XVIII por grandes compositores como Mozart.

El pasaje correspondiente al *Sanctus* es el siguiente: “Sanctus, Sanctus, Sanctus: / Dominus Deus / Sabaoth / Pleni sunt caeli / Et terra / Gloria tua. / Hosanna in excelsis” que puede ser traducido de la siguiente manera: “Santo, Santo, Santo / es el Señor, / Dios del universo / Llenos están el cielo / y la tierra / de tu gloria. / Hosanna en el cielo”.

Respecto a la relación del *Sanctus* con las demás partes de la eucaristía, Hans Küng refiere lo siguiente: “A propósito del *Benedictus*, tiene su buen significado teológico que el *Sanctus* y el *Benedictus*, usuales en los oficios divinos desde el siglo V, constituyeran en su origen una unidad, quedando separados tan sólo por razones programáticas, para volver a rezarse y cantarse hasta donde cupiera como alabanza coherente desde la reforma litúrgica del concilio Vaticano II. ¿Y por qué? Pues porque Dios y su enviado van juntos. Quien conoce al hijo también conoce al Padre. Mozart musicó este himno al Mesías en un *allegretto* para cuarteto en solo de tan admirable ternura, tan suelto y delicadamente cantable que casi no cabe darle más bella expresión a la filantropía y afabilidad del altamente Loado” (Hans Küng, *Música y religión*, p. 59).

<sup>105</sup> „Bettina selbst vergleicht ihren Zustand sehr richtig demjenigen im Traum, wenn man mit dem vollsten Bewußtsein der Kraft zum Fliegen doch vergebens strebt in die Höhe zu steigen“ (N, p. 143).

<sup>106</sup> El viajero entusiasta es un personaje que aparece en diversos cuentos de Hoffmann, entre ellos “La iglesia jesuita en G\*\*\*”, “Las aventuras de la noche de san Silvestre”, así como en “Don Juan”, etc. El viajero entusiasta casi siempre se presenta como un observador que brinda testimonio de lo que le acontece a otros personajes, aunque en algunas ocasiones dicha acción sea esencial en el desarrollo de los acontecimientos.

<sup>107</sup> „Wissen Sie denn nicht, [...] daß es sündlich ist, daß es nicht straflos bleibt, wenn man während des *Sanctus* die Kirche verläßt? – Sie werden so bald nicht mehr in der Kirche singen!“ (N, p. 147).

<sup>108</sup> Paolo d’Angelo, *op. cit.*, p. 214.

<sup>109</sup> „Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen zu lassen, was sie nur durch die innere Kraft des Gemüts belebt und von derselben in ihrer geringsten Bewegung

geregelt ausführen können [...] Das Streben der Mechaniker, immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen oder durch mechanische Mittel zu ersetzen, ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip“ (SB, pp. 419-420).

<sup>110</sup> Héctor Murena, *La metáfora y lo sagrado*, p. 23.

<sup>111</sup> „Sollte es aber nicht die höhere musikalische Mechanik sein, welche die eigentümlichsten Laute der Natur belauscht, welche die in den heterogensten Körpern wohnende Töne erforscht und welche dann diese geheimnisvolle Musik in irgend ein Organon fest zu bannen strebt, das sich dem Willen des Menschen fügt und in seiner Berührung erklingt. [...] Dies ist kein anderes [...] als die Auffindung des vollkommensten Tons; ich halte aber den musikalischen Ton für desto vollkommener, je näher er den geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist, die noch nicht ganz von der Erde gewichen“ (SB, pp. 420-421).

<sup>112</sup> „Kann denn [...] die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimnis verborgen, und die durch das Organ der Instrumente nur wie im Zwange eines mächtigen Zaubers, dessen wir Herr worden, ertönt?“ (SB, p. 423).

<sup>113</sup> „aber in seiner Bewegung wurde alles um ihn her rege und lebendig, und überall flimmerten kristalle Klänge aus den dunklen Büschen und Bäumen empor und strömten vereinigt im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft ins Innerste des Gemüts eindringend, und es zur höchsten Wonne himmlischer Ahnungen entzündend“ (SB, p. 425).

<sup>114</sup> Michel Foucault, en el segundo capítulo de *Las palabras y las cosas*, titulado “La prosa del mundo”, afirma que a finales del siglo XVI el mundo se desplegaba ante los hombres como un inmenso libro, en el cual los signos fluctuaban continuamente en la oscura sintaxis del universo: “*El espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto*; está plagado de grafismos; todo a lo largo de la página se ven figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo único que hay que hacer es descifrarlas” (*Las palabras y las cosas*, p. 45, las cursivas son mías).

Para comprender ese lenguaje que contenía toda la creación visible e invisible, el hombre empleaba complejos principios que revelaban las similitudes entre seres y objetos, entre las más importantes: “*Convenientia, aemulatio, analogía y sympathia* nos dicen cómo ha de replegarse el mundo sobre sí mismo, duplicarse, reflejarse o encadenarse, para que las cosas puedan asemejarse” (*op. cit.*, p. 44).

Dichos principios se encontraban contenidos dentro de las ciencias, pues se creía que a través de complejas asociaciones era posible influir en la realidad, de forma similar a la magia simpatética que sir James Frazer describió en *La rama dorada*. En el caso de la concepción del siglo XVI las ciencias que guiaban el reconocimiento de los jeroglíficos eran los siguientes: “Llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer sus lazos y las leyes de su encadenamiento: el siglo XVI superpuso la semiología y la hermenéutica en la forma de la similitud” (*op. cit.*, pp. 47-48).

### CAPÍTULO 3

<sup>115</sup> En un unicio eran llamadas *veladas serafinas*.

<sup>116</sup> Aunque en algunos aspectos haya empleado a sus amigos y a sí mismo como modelos en la construcción de los protagonistas de aquellas veladas, lo cierto es que los escritores no se corresponden del todo con los contertulios de *Los hermanos de san Serapión*.

<sup>117</sup> „Konnte denn alles Schrecken, alles Entsetzen, alles Ungeheure der Zeit an uns vorübergehen ohne uns gewaltig zu erfassen, ohne tief in unser Inneres hinein seine blutige Spur einzugraben?“ (SB, p. 15).

<sup>118</sup> Al respecto los diálogos de los contertulios son reveladores; Lotar, por ejemplo, considera que dadas sus limitaciones, los hombres de mundo –aunque puedan tener cierta influencia sobre ellos– jamás penetrarán en la esencia de los hermanos de san Serapión: “¿Acaso entre nosotros, espíritus poéticos y afables poetas, podría irrumpir alguna vez una especie de estrechez de miras?... Es cierto que dentro de nosotros existe una cierta inclinación a ello, aunque al menos nos esforzamos por pertenecer a la especie más sublime” (HHS I, p. 64); „Sollte denn bei uns poetischen Gemütern und gemütlichen Poeten jemals eine Art Philistrismus einbrechen können? – Einen gewissen Hang dazu tragen wir wohl in uns, streben wir nur wenigstens nach der sublimsten Sorte“ (SB, p. 70). Por su parte, también los personajes de los relatos suelen señalar las desviaciones de los contertulios que han caído presas de las redes de lo mundano, incapaces de percibir las maravillas que les ofrece la naturaleza, de ahí que san Serapión le revele a Cyprian su pobre condición como hombre emancipado: “Me estás demostrando [...] que no vives dentro de la naturaleza y que quieres gustar a los hombres. No creas en tu grandeza y no te vanaglories por haber vencido al mundo” (HSS I, p. 29); „Du zeigst [...] daß du noch nach der Natur lebst und den Menschen gefallen willst, glaube nicht an deine Größe, rühme dich nicht, du habest die Welt überwunden!“ (SB, p. 28).

<sup>119</sup> „Die innern Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen“ (SB, p. 68).

<sup>120</sup> Sin pretender realizar una apología de la locura, ni con el fin de indagar en lo que para Hoffmann vinculaba al arte con la locura, otros personajes hoffmannianos muestran una inclinación hacia la locura en su búsqueda de lo divino y, a través de éste, del arte; así, el narrador de “Pensamientos acerca del alto valor de la música” manifiesta con profunda ironía en *Fantasías a la manera de Callot* que “Cierto es que esos locos afirman que la elevación poética por encima de lo vulgar es algo muy especial y que más de una carencia se convierte entonces en placer. ¡Pero también los emperadores y reyes de los manicomios son felices con sus coronas de paja sobre la cabeza!” (FMC, p. 61); „Zwar behaupten jene Toren, daß es eine ganz besondere Sache um die poetische Erhebung über das Gemeine sei, und manches Entbehren sich dann umwandle in Genuß; allein die Kaiser und Könige im Irrenhause mit der Strohkrone auf dem Haupt sind auch glücklich!“ (FCM, p. 50).

De igual manera, en *Los elixires del diablo*, el personaje mefistofélico Schönfeld-Belmonte se muestra a favor de la locura, ante la endeble protección que la razón puede ofrecer: “Quieras reconocerlo o no, sólo en la locura encontrarás la salvación, pues tu razón es cosa bien miserable y ni siquiera puede bastarse a sí misma. Se tambalea de un lado a otro como un niño débil, teniendo que entrar siempre en compañía de la locura, que la ayuda y sabe encontrar el camino adecuado hacia el hogar, que es el manicomio.” (ED, p. 412); „du magst es nun einsehen oder nicht, in der Narrheit findest du nur dein Heil, denn deine Vernunft ist

ein höchst miserables Ding und kann sich nicht aufrecht erhalten, sie taumelt hin und her wie ein gebrechliches Kind und muß mit der Narrheit in Kompanie treten, die hilft ihr auf und weiß den richtigen Weg zu finden nach der Heimat – das ist das Tollhaus“ (ET, [en línea], pp. 268-269).

<sup>121</sup> „fernerhin beistehen und uns erkräftigen, das wacker zu erzählen, was wir mit dem Auge unsers Geistes erschaut“ (SB, p. 309).

<sup>122</sup> Los protagonistas de la obra de Hoffmann hacen evidente el conflicto que implica la autenticidad de las formas de composición. Se trata de determinar si la obra de arte proviene de un verdadero impulso vital, o si ha surgido como una estructura establecida por elementos externos –es decir, fundamentada en reglas y prescripciones–, y por tanto se manifiesta como una entidad mecánica y vacía: “¿Acaso yo –dijo Theodor, sonriente– he pretendido relataros una historia fingida, construida según las normas del arte?” (HSS I, p. 61); „»Habe ich denn,« sprach Theodor lächelnd, »habe ich denn, lieber Lothar eine fingierte nach der Kunst geformte Erzählung euch vortragen wollen?“ (SB, p. 65).

Más adelante, los cofrades brindan sus razones de que el *principio serapiónico* permanezca abierto e indefinido, con objeto de que no se convierta en una serie de prescripciones: “Theodor, Ottmar y Cyprian estaban de acuerdo en que la tendencia literaria, sin necesidad de llegar a un acuerdo previo, se iría determinando por sí misma en sus próximas tertulias y prometieron cumplir las normas de Serapión el Ermitaño, tal y como Lothar las citara, hasta donde fueran capaces de ello” (HSS I, p. 64); „Theodor, Ottmar und Cyprian waren darin einig, daß ohne alle weitere Abrede sich die literarische Tendenz von selbst bei ihren Zusammenkünften eingefunden haben würde und gaben sich das Wort der Regel des Einsiedlers Serapion, wie sie Lothar sehr richtig angegeben, nachzuleben, wie es nur in ihren Kräften stehe“ (SB, p. 70).

<sup>123</sup> „Jeder gedachte der Zeit, als der Druck des feindseligsten Verhängnisses auf ihn lastete und aller Lebensmut dahin zu sterben, unwiederbringlich verloren zu sein schien. – Wie dann durch die finstern Wolken die ersten Strahlen des schönen Hoffnungssterns brachen, der immer heller und herrlicher aufging erquickend und zum neuen Leben stärkend. – Wie im freudigen Kampf sich alles jauchzend regte und bewegte. – Wie den Mut – den Glauben, der herrlichste Sieg krönte! –“ (SB, p. 118).

<sup>124</sup> Hoffmann refleja con ironía esta prosaica concepción del arte en las palabras del narrador de “Pensamientos acerca del alto valor de la música”, según el cual “La observación de una pintura dura muy poco tiempo, pues el interés se pierde en cuanto se ha adivinado lo que se representa” (FMC, p. 57); „Das Beschauen eines Gemäldes kann nur sehr kurz dauern: denn das Interesse ist ja doch verloren, sobald man erraten hat, was es vorstellen soll“ (FCM, p. 46).

<sup>125</sup> Günter Scholz, *op. cit.*, p. 179.

<sup>126</sup> „Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höheren Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst. Kann denn das bloße genaue Abschreiben der Natur jemals dahin führen? – Wie ärmlich, wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache aus, die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge, die er mühsam abschnörkelte, nicht zu deuten wußte“ (N, p. 129-130).

<sup>127</sup> „Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahndet, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquället bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? – Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln. Eure Sonnaufgänge, eure Gewitter, eure *Batailles des trois Empereurs* u. s. w. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienter Weise mit gänzlichem Vergessen bestraft“ (FCM, p. 52).

<sup>128</sup> „Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend das eigentümliche nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und *in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben*“ (FCM, p. 52, las cursivas son mías).

<sup>129</sup> Paolo d'Angelo, *op. cit.*, p. 67.

<sup>130</sup> Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, p. 31.

<sup>131</sup> *Idem.*

<sup>132</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. 66.

<sup>133</sup> E. Burke, *op. cit.*, p. 92.

<sup>134</sup> E. Burke, *op. cit.*, p. 85.

<sup>135</sup> E. Burke, *op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>136</sup> E. Burke, *op. cit.*, p. 89.

<sup>137</sup> „In keiner Kunst ist die Theorie schwächer und unzureichender als in der Musik, die Regeln des Kontrapunkts beziehen sich natürlicherweise nur auf die harmonische Struktur, und ein darnach richtig ausgearbeiteter Satz ist die nach den bestimmten Regeln des Verhältnisses richtig entworfene Zeichnung des Malers. Aber bei dem Kolorit ist der Musiker ganz verlassen; denn *das* ist die Instrumentierung. – Schon der unermeßlichen Varietät musikalischer Sätze wegen ist es unmöglich, hier nur *eine Regel* zu wagen, aber *auf eine lebendige durch Erfahrung geläuterte Fantasie gestützt*, kann man wohl Andeutungen geben, und diese, cyklich gefaßt würde ich: Mystik der Instrumente, nennen“ (FCM, p. 71, las últimas cursivas son mías).

<sup>138</sup> Los violines de Amati fueron instrumentos musicales creados por la familia de los Amati, célebres violeros de Cremona que entre los siglos XVI y XVIII adquirieron renombre debido al refinamiento y a la perfección técnica de sus violines. En gran medida su fama se debió a las reformas que Andrea Amati (Cremona, 1520-Cremona, 1612) realizó sobre la austera conformación del violín antiguo, el refinamiento de las curvas – cuya resonancia era capaz de generar entonaciones de soprano– terminó por constituir la estructura del violín moderno.

La labor de Andrea fue continuada por sus hijos, conocidos como *los hermanos Amati*, Antonio (1550-1635) y Girolamo (1556-1630). Sin embargo, no fue sino hasta la aparición de Nicola (1596-1684), hijo de Girolamo, que los violines de la familia Amati alcanzaron su mayor esplendor; se trataba de instrumentos más pequeños y estilizados, cuya fama se extendió por toda Europa, atrayendo la atención de Andrea Guarneri (1626-1698) y Antonio Stradivari (1644-1737), quienes iniciaron su carrera como violeros en el taller de Nicola. Las cualidades técnicas de los violines de Amati sólo serían superadas posteriormente por los Stradivarius.

<sup>139</sup> „Diese Violine, sprach Krespel, nachdem ich ihn darum befragt, diese Violine ist ein sehr merkwürdiges, wunderbares Stück eines unbekanntes Meisters, wahrscheinlich aus Tartini's Zeiten. Ganz überzeugt bin ich, daß in der innern Struktur etwas Besonderes liegt, und daß, wenn ich sie zerlegte, sich mir ein Geheimnis erschließen würde, dem ich längst nachspürte, aber – lachen Sie mich nur aus wenn Sie wollen – dies tote Ding, dem ich selbst doch nur erst Leben und Laut gebe, spricht oft aus sich selbst zu mir auf wunderliche Weise, und es war mir, da ich zum ersten Male darauf spielte, als wär' ich nur der Magnetiseur, der die Somnambule zu erregen vermag, daß sie selbsttätig ihre innere Anschauung in Worten verkündet“ (SB, p. 48).

<sup>140</sup> „wie magst du dich aber unterfangen, in ein Leben eindringen zu wollen, seine geheimsten Fäden erfassend, das dir fremd blieb und bleiben mußte?“ (SB, p. 56).

<sup>141</sup> Giovanni Battista o Giambattista Martini (Bologna, 1706-Bologna, 1784), también conocido como padre Martini, fue un afamado teólogo, compositor franciscano y el más destacado historiador de la música de su tiempo. Desde su juventud estudió violín con su padre, clavecín y canto con Predieri, y contrapunto con Antonio Riccieri. En su época el padre Martini fue considerado una autoridad en cuestiones de teoría musical e historia de la música. Fue profesor de Mozart y además brindó consejo a compositores como Glück, J. S. Bach, Grétry, Jommelli y otros. En 1722 Giovanni Battista fue ordenado sacerdote, y tres años más tarde fue nombrado maestro de capilla de la iglesia de San Francisco de Bologna. Finalmente en 1729 ingresó a la orden franciscana.

El padre Martini escribió una *Historia de la música (Storia della musica)* publicada en tres volúmenes (1757-1781), *El ejemplar, o sea ensayo fundamental práctico de contrapunto (L'esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto, 1774-1775)* y *Reglas a los organistas para acompañar el canto fermo (Regola agli organisti per accompagnare il canto fermo, 1756)*. Además, fue miembro de las academias filarmónica de Bologna y de los arcadianos de Roma.

<sup>142</sup> „nie hatte er selbst Angela so singen hören. Der Klang von Antonien's Stimme war ganz eigentümlich und seltsam oft dem Hauch der Äolsharfe, oft dem Schmetternden der Nachtigall gleichend. Die Töne schienen nicht Raum haben zu können in der menschlichen Brust. Antonie vor Freude und Liebe glühend, sang und sang alle ihre schönsten Lieder und B... spielte dazwischen, wie es nur die wonnetrunkenen Begeisterung vermag“ (SB, p. 60).

<sup>143</sup> „Wirklich hatten die silberhellen Glockentöne des Instruments etwas ganz eigenes Wundervolles, sie schienen in der menschlichen Brust erzeugt. Krespel wurde bis in das Innerste gerührt, er spielte wohl herrlicher als jemals, und wenn er in kühnen Gängen mit voller Kraft, mit tiefem Ausdruck auf und niederstieg“ (SB, p. 63).

<sup>144</sup> „wie der Schmerz der unendlichen Sehnsucht meine Brust krampfhaft zusammenzog, wie mein Atem stockte, wie mein Selbst unterging in namenloser, himmlischer Wollust“ (SB, p. 405).

<sup>145</sup> „sie lebt nur, wenn sie singt – sie existiert nur im Gesange“ (N, p. 143).

<sup>146</sup> „unbegreiflich sei der Zustand gewesen, in dem er sich befunden, denn eine entsetzliche Angst habe sich gepaart mit nie gefühlter Wonne“ (SB, p. 63).

<sup>147</sup> „da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen“ (SB, p. 102).

<sup>148</sup> „Aber nun soll die Musik ganz in's Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen, und Wort und Tat schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen“ (SB, p. 103).

<sup>149</sup> „Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet mit einander, und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt“ (SB, p. 103).

<sup>150</sup> En Alemania el pietismo surgió como una respuesta ante la rigidez del protestantismo, pues proponía revitalizar la experiencia interior de la religión, así como la piedad personal.

Con su obra *Pia Desideria* (1675), Phillip Jacob Spener (1635-1705) –el fundador del pietismo– le otorgó una base doctrinal sólida a aquella corriente. Con ello se instituyeron los *collegia pietatis*, los cuales eran círculos para el estudio de los textos sagrados; su relevancia fue tal que pronto un filántropo de Leipzig, August Hermann Francke (1663-1727), apoyó a Spener para que fundara la Universidad de Halle, que se convirtió en centro del pietismo.

Tanto por la cualidad de internalización de la experiencia religiosa como por el desapego de los dogmas del cristianismo, el pietismo favoreció al romanticismo en la prosecución de sus fines estéticos: “Tieck se confesaba inserto en una metafísica de la música instrumental que se nutría de la estética de lo sublime, y Wackenroder en una religión del sentimiento estético cuyas raíces estaban en el pietismo” (Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 60). Más aún, “El carácter intimista, vivencial, de la religión, que relativiza el valor de los dogmas, era algo en lo que se insistía en el seno de la Brüdergemeinde y que va a influir en la evolución del pensamiento schleiermachiiano. Ya con anterioridad a la publicación a los *Discursos* va a escribir que los dogmas, incluso los originarios, sólo surgen con motivo de la liberación del sentido religioso y que, una vez que ha ocurrido esa liberación, sólo suele permanecer el *caput mortuum* del mismo. Por ello la religión, más que algo que cabría ‘enseñar’, sería algo que habría de ‘suscitar’” (Enrique González de la Aleja, *apud Sobre la religión*, p. XVIII, las últimas cursivas son mías).

<sup>151</sup> „In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. // So stark ist der Zauber der Musik, und, immer

mächtiger werdend mußte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen“ (FCM, pp. 52-53, las cursivas son más).

<sup>152</sup> „so geriet ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulism, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit ihr verbanden, daß sie selbst bei ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können“ (FCM, p. 88).

<sup>153</sup> „Unglückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichsten Momente“ (FCM, p. 89).

<sup>154</sup> „über die Natur – über den Schöpfer! – Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinab zu stürzen in den Orkus“ (FCM, p. 94).

<sup>155</sup> „da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben“ (FCM, p. 95).

<sup>156</sup> „Die Rolle der Donna Anna griff sie immer ordentlich an! – Gestern war sie vollends gar wie besessen. Den ganzen Zwischenakt hindurch soll sie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Szene im zweiten Akt hatte sie gar Nervenzufälle –“ (FCM, p. 97).

<sup>157</sup> En la obra hoffmanniana las mujeres suelen aparecer como entidades pasivas, seres en que los protagonistas proyectan sus aspiraciones y sus deseos; más aún, son representadas como figuras evanescentes, proyecciones del interior poético de los protagonistas que manifiestan los principios espirituales que los dominan. Así, en “Los autómatas” la amada de Ferdinand se presenta como un ser inmaterial que lo arrastrará hasta un oscuro reino, del que sólo será capaz de liberarse al reconocer que su esencia se encuentra en su interior: “yo sabía bien que para vivir de nuevo por completo en ti sólo podía cantar, pues todas las notas descansaban en tu pecho y habían de resonar en mi mirada” (HSS II, p. 75); „aber ich wußte ja wohl, daß ich nur singen durfte, um wieder ganz in dir zu leben; denn jeder Ton ruhte ja in deiner Brust, und mußte in meinem Blick erklingen“ (SB, p. 406); y más adelante: “¿Acaso la he perdido? ¿No es ella eternamente mía en la ardiente vida interna?” (HSS II, p. 92); „Habe ich sie denn verloren? ist sie nicht im innern glühenden Leben ewig mein?“ (SB, p. 427).

<sup>158</sup> „Sie sagte, ihr ganzes Leben sei Musik, und oft glaube sie manches im Innern geheimnisvoll Verschlössene, was keine Worte aussprächen, singend zu begreifen“ (FCM, p. 88).

<sup>159</sup> „wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beiden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan und Donna Anna) erscheint“ (FCM, p. 95).



## Bibliografía primaria

- HOFFMANN, Ernst Theodor (Wilhelm) Amadeus, y Sigmund Freud, *El hombre de la arena*. Precedido de *Lo siniestro*. Trad. L. López Ballesteros y de Torres y Carmen Bravo-Villasante. Barcelona, Olañeta, 2008. 92 pp. (El barquero, 87).
- HOFFMANN, Ernst Theodor (Wilhelm) Amadeus, *Cuentos*. Ed. y comp. Ana Pérez, trad. y notas Carlos Fortea. Madrid, Cátedra, 2007. 376 pp. (Letras universales, 392).
- \_\_\_\_\_, *Cuentos*. 8ª. ed., trad. y pról. Rosa María Phillips. México, Porrúa, 2000. 316 pp. (Sepan cuántos..., 156).
- \_\_\_\_\_, *Cuentos, I*. 5ª. reimp., trad. y pról. Carmen Bravo-Villasante. Madrid, Alianza, 1999. 204 pp. (El libro de bolsillo, 1118).
- \_\_\_\_\_, *Cuentos de Hoffmann*. Trad. José María Roa Barrena. México, Factoría, 2006. 138 pp.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos de música y músicos*. Ed. y trad. José Sánchez López. Madrid, Akal, 2003. 306 pp. Ils. de Hoffmann *et al.* (Akal/Literaturas, 10).
- \_\_\_\_\_, *Cuentos fantásticos*. Trad. Francisco Payarols, pról. Eduardo Valentí. Barcelona, Labor, 1962. XX + 626 pp. Ils. de María Rivas. (Colección de obras eternas).
- \_\_\_\_\_, *Cuentos fantásticos*. 2ª. reimp., trad., selec. y notas Andrea Pagni., pról. Rodolf E. Modern. Buenos Aires, Corregidor, 2005. 290 pp.
- \_\_\_\_\_, *Der Zauberspiegel, Ausgewählte Erzählungen*. München, Dromerische Verlagsanstalt, 1952. 422 pp.
- \_\_\_\_\_, *El cascanueces y el rey de los ratones*. 2ª. ed., trad. y pról. Cármen Bravo-Villasante. Madrid, Olañeta, 2002. 126 pp. (Érase una vez..., Biblioteca de cuentos maravillosos).
- \_\_\_\_\_, *El hombre de la arena y otras historias siniestras*. Trad. Ana Isabel y Luis Fernando Moreno Claros. Madrid, Valdemar, 2007. 368 pp.

- \_\_\_\_\_, *El mayorazgo*. Trad. José Seca, prolog. Marisa Siguan. Madrid, Nórdica, 2007. 156 pp. (Otras latitudes, 6).
- \_\_\_\_\_, *El tonelero de Nuremberg*. Trad. Julio Drescher. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978. 126 pp.
- \_\_\_\_\_, *Fantasías a la manera de Callot*. Trad. Celia y Rafael Lupiani., introd. Juan Tébar. Madrid, Anaya, 1986. Ils. de Hoffmann, Theodor Hosemann y Paul Gavarni, 352 pp. (Laurin).
- \_\_\_\_\_, *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Ed. Hartmut Steinecke, Gerhard Allroggen y Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 2006. 940 pp. (Taschenbuch, 14).
- \_\_\_\_\_, *Historia de un cascanueces*. Vers. esp. Ernesto Flammarions, trad. Ceferino Palencia. México, Renacimiento, 1963. 136 pp. Ils. Adrienne Segur.
- \_\_\_\_\_, *Klein Zaches genannt Zinnober*. Frankfurt am Main, Insel, 1984. 176 pp. Ils. Renate Sandler-Peters. (Insel Taschenbuch, 777).
- \_\_\_\_\_, *La olla de oro*. Trad. María Teresa Pujol y L. Ferran de Pol. México, Compañía General Editora, 1940. 166 pp.
- \_\_\_\_\_, *Los elixires del diablo*. Trad. Emilio José Gonzáles García. Madrid, Akal, 2008. 352 pp.
- \_\_\_\_\_, *Los elixires del diablo (Papeles póstumos del hermano Medardo, un capuchino)*. Trad. Carmen Bravo-Villasante. Madrid, Olañeta, 2001. 268 pp.
- \_\_\_\_\_, *Los elixires del diablo. Papeles póstumos del hermano Medardo, un capuchino*. Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid, Valdemar, 2003. 558 pp. (El club Diógenes, 201).
- \_\_\_\_\_, *Los hermanos de san Serapión I*. Trad. Celia y Rafael Lupiani, introd. Juan Tébar. Madrid, Anaya, 1988. 302 pp. Ils. de Hoffmann y Bertall y Paul Gavani (Laurin).

- \_\_\_\_\_, *Los hermanos de san Serapión II*. Trad. Celia y Rafael Lupiani y Julio Sierra. Madrid, Anaya, 1988. 400 pp. Ils. de Hoffmann, Paul Gavani (Laurin).
- \_\_\_\_\_, *Meister Martin der Kufner*. Berlin, der Nation, 1980. 146 pp.
- \_\_\_\_\_, *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*. Ed. Hartmut Steinecke y Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 2009. 1206 pp. (Taschenbuch, 36).
- \_\_\_\_\_, *Nocturnos*. Trad. Celia y Rafael Lupiani, introd. Juan Tébar. Madrid, Anaya, 1987. 334 pp. Ils. de Hoffmann y Paul Gavarni (Laurin).
- \_\_\_\_\_, *Opiniones del gato Murr. Con la biografía fragmentaria del maestro de capilla Johannes Kreisler, en hojas sueltas de maculatura*. Ed., introd. y notas de Ana Pérez, trad. Carlos Fortea. Madrid, Cátedra, 1997. 526 pp. (Letras universales).
- \_\_\_\_\_, *Puntos de vista y consideraciones del gato Murr. Sobre la vida en sus diversos aspectos y biografía fragmentaria del maestro de capilla Johannes Kreisler, en hojas de borrador casualmente inconclusas*. Trad. y notas de Eustaquio Barjau, epíl. María Siguan. Valencia, Pre-Textos, 1998. 544 pp. (Narrativa Clásicos).
- \_\_\_\_\_, *Serapionsbrüder*. Ed. Wulf Segebrecht y Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 2001. 1688 pp. (Taschenbuch, 28).
- \_\_\_\_\_, *Signor Formica*. Trad. y pról. Carmen Bravo-Villasante. Barcelona, Olañeta, 1988. 108 pp. Ils. de Ulrich Helmke (Hesperus, 6).
- \_\_\_\_\_, *Tales*. Trad., ed. y selecc. Elizabeth C. Knight. Chicago, University of Chicago, 1972. 280 pp. Ils. de Jacob Landau.
- \_\_\_\_\_, *Vampirismo, seguido de El magnetizador y La aventura de la noche de San Silvestre*. Trad. Carmen Bravo-Villasante. Barcelona, Olañeta, 1988. 94 pp. Ils. de Hoffmann (Érase una vez..., Biblioteca de cuentos maravillosos, 4).
- \_\_\_\_\_, *Vampirismo y otros cuentos*. [sin nombre del trad.]. Buenos Aires, Terramar, 2005. 138 pp. (Narrativa alemana, 1).

\_\_\_\_\_, *Werke. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Günter Groll.* München, Kurt Deutsch, 1958. 1116 pp.

### **Bibliografía secundaria**

ABRAMS, Meyer Howard, *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario.* Trad. Gregorio Aráoz. Buenos Aires, Nova, 1962. 512 pp. (Arte y ciencia de la expresión).

ADORNO, Theodor W., *Sobre la música.* Trad. Marta Tafalla González y Gerardo Vilar Roca, introd. Gerardo Vilar Roca. Barcelona, Paidós, 2000. 92 pp. (Pensamiento contemporáneo, 62).

ALBERT, Claudia, *Tönende Bilderschrift. >Musik< in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts.* München, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, 2001. 170 pp.

ALBRECHT, Michael von, y Werner Schubert (comps.), *Musik in Antike und Neuzeit.* Frankfurt am Mein, Peter Lang, 1987. 349 pp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, 1).

ÁNGELES, Miguel M. de los, *E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe. Estudio comparativo de su narrativa breve.* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000. 236 pp. (Literatura, 49).

ANGELO, Paolo d', *La estética del romanticismo.* Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid, Visor, 1999. 268 pp. (La balsa de Medusa, 97).

BARICCO, Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad.* Trad. Romana Baena Bradaschia. Madrid, Siruela, 1996. 90 pp.

BEHLER, Ernst, *German romantic literary theory.* Cambridge, Cambridge University, 1993. XXIV + 344 pp. (Cambridge Studies in German).

- BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. y pról. J. F. Yvar y Vicente Jarque. Barcelona, Península, 1988. 176 pp. (Historia/ciencia/sociedad, 211)
- \_\_\_\_\_, *Obras*. lib. 2, vol. 2, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Abada, 2009. 440 pp.
- BERGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monteforte Toledo. Madrid, FCE, 1978. 500 pp. (Lengua y estudios literarios).
- BRAUN, Karl, y María Seijo (comps.), *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*. Ed. bil., trad. Karl Braun y María Seijo. Extremadura, Universidad de Extremadura, 1993. 300 pp. (Textos Unex, 7).
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann*. Barcelona, Olañeta, 1992. 145 pp. Ils. de Hoffmann, Richard Hadl y D. Antonio Roca. (Hesperus-Biografía, 25).
- BRION, Marcel, *La Alemania romántica II. Novalis, Hoffmann, Jean Paul*. Trad. María Luz Melcón. Barcelona, Barral, 1973. 360 pp. (Series de respuesta, 82).
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. y est. preliminar. Menene Gras Balaguer. Madrid, Alianza, 2010. 230 pp. (Humanidades, 4460).
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid, Visor, 1999. 190 pp. (La balsa de Medusa, 104).
- CHANTLER, Abigail, *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics*. Hampshire, Ashgate, 2006. 202 pp.
- CHUAQUI, Carmen, *Musicología griega*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2000. 268 pp.

- COLLI, Giorgio, y Mazzino Montinari (eds.), *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*. Trad. José Luis Arántegui, pról. Begoña Lolo. Madrid, Siruela, 2002, 118 pp. (Biblioteca de ensayo, 19).
- CORETH, Emerich, Walter M. Neidl y Georg Pfligersdorffer (eds.), *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX y XX*. t. 1/3: Nuevos enfoques en el siglo XIX. Trad. Eloy Rodríguez Navarro. Madrid, Encuentro, 1993. 772 pp.
- CULLIN, Oliver, *Breve historia de la música en la Edad Media*. Trad. Jordi Terré. Barcelona, Paidós, 2005. 130 pp. (Paidós de música, 15).
- DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*. Trad. Ramón Barce Benito. Barcelona, Idea, 1999. 154 pp. (Colección Idea Música).
- DICKIE, George, *El siglo del gusto. Una odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Trad. Francisco Calvo Garzón. Madrid, Visor, 2003. 288 pp. (La balsa de Medusa, 130).
- EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*. Vers. esp. Elena Giménez. Madrid, Alianza, 1986. 352 pp. (Alianza Música).
- FARINELLI, Arturo, *El romanticismo en Alemania*. Trad. V. Piñera y C. Coldaroli. Buenos Aires, Argos, 1948. 202 pp. (Biblioteca Argos).
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 2ª. ed. rev. y correg., trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 2010. 398 pp.
- FRANK, Manfred, *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Trad. y pról. Helena Cortés y Arturo Leytes. Barcelona, del Serbal, 1994. 358 pp. (Colección Delos, 8).
- FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*. Trad. Francisco Campillo. Madrid, Visor, 2000. 260 pp.
- FUBINI, Enrique, *Estética de la música*. Trad. Francisco Campillo. Madrid, Visor, 2008. 170 pp.

- GLIKSOHN, Jean-Michel. "Literatura y artes" en Pierre Brunel e Yves Chevrel (comps.), *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 1994. 218-235 pp.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Obras completas*. t. 2/3, 5ª. ed., trad., pról., est. prel. y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1968. 2062 pp.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*. 12ª. ed., vers. esp. Manuel García Morent y Manuel Fernández Núñez, est. introd. Francisco Larroyo. México, Porrúa, 2003. 480 pp. (Sepan cuántos..., 203).
- \_\_\_\_\_, *Fundamentación de la metafísica. Crítica de la razón práctica. La paz perpetua*. 13ª. ed., [sin nombre del trad.], est. introd. Francisco Larroyo. México, Porrúa, 2003. 292 pp. (Sepan cuántos..., 212).
- \_\_\_\_\_, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Trad., introd. y notas de Luis Jiménez Moreno. Madrid, Alianza, 2010. 120 pp. (Humanidades, 4482).
- KÜNG, Hans, *Música y religión: Mozart - Wagner - Bruckner*. Trad. Jorge Deike. Madrid, Trotta, 2008. 176 pp. (Colección Estructuras y Procesos).
- LOERKE, Oskar, y Peter Suhrkamp (comps.), *Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten I*. Berlin, Suhrkamp, 1953. 1032 pp.
- \_\_\_\_\_, *Deutscher Geist, Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten II*. Berlin, Suhrkamp, 1953. 1020 pp.
- LUDWIG, Emil, *Beethoven*. Trad. José Fernández. Barcelona, Juventud, 1981. Ils. de Lorenzo Goñi. 176 pp. (Colección Libros de Bolsillo Z, 23).
- MAN, Paul de, *La retórica del romanticismo*. Trad. e introd. Julián Jiménez Heffernan. Madrid, Akal, 2007. 379 pp. (Teoría literaria, 9).
- MANN, Thomas, *Richard Wagner y la música*. Trad. Ana María de la Fuente. Barcelona, Plaza y Janes, 1986. 190 pp.

- \_\_\_\_\_, *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrián Leverkühn, narrada por un amigo*. Trad. de Eugenio Xammar. Buenos Aires, Sudamericana, 1951. 748 pp.
- MARÍ, Antoni (comp.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. 2ª. ed. aum., trad. y pról. Antoni Marí. Barcelona, Tusquets, 1998. 326 pp. (Marginales, 63).
- MURENA, Héctor A., *La metáfora y lo sagrado*. Pról. Francisco Ayala. Barcelona, Alfa, 94 pp. (*El barco de papel*).
- NICHOLAS, Saul (ed.), *The Cambridge companion to german romanticism*. New York, Cambridge University, 2009. 340 pp.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Estudios sobre Grecia*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicen. Madrid, Aguilar, 1968. 208 pp.
- NOVALIS (Friedrich Leopold von Hardenberg), *Enrique de Ofterdingen*. Trad., introd. y ed. José Miguel Mínguez. Barcelona, Bruguera, 1983. 276 pp. (Bruguera libro amigo, 1022).
- \_\_\_\_\_, *La enciclopedia. (Notas y fragmentos)*. 2ª. ed., trad. Fernando Montes. Madrid, Fundamentos, 1996. 450 pp. (Colección Espiral, 15).
- \_\_\_\_\_, *Los discípulos en Sais*. 2ª. ed., trad. Félix de Azúa. Madrid, Hiperión, 1988. 68 pp. (Libros Hiperión, 103).
- \_\_\_\_\_, *Poesías completas. Los discípulos en Sais*. 2ª. ed. bil., trad. y pról. Rodolfo Häsler. Barcelona, DVD ediciones, 2004. 316 pp. (DVD poesía, 23).
- OFFENBACH, Jacques, *Los cuentos de Hoffmann*. Ed. bil., trad. María Antonieta Gregor, introd. y notas Kurt Pahlen. Buenos Aires, Javier Vergara, 1992. 288 pp.
- PLANTINGA, Leon, *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Trad. Celsa Alonso. Madrid, Akal, 1992. 532 pp. (Akal/Música, 5).

- POLO PUJADAS, Magda, *Música pura y música programática*. Pról. Xosé Aviñoa, Barcelona, L'Auditori, 2011. 208 pp.
- RICHTER, Jean Paul, *Introducción a la estética*. Ed. de Pedro Aullón de Haro, trad. Julián Vargas. Madrid, Verbum, 1991. 114 pp. (Verbum ensayo).
- ROAS, David, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002. 270 pp. (Estudios críticos de literatura, 4).
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabás, México, Tusquets, 2009. 280 pp. (Tiempo de Memoria).
- SALAZAR, Adolfo, *La música en la sociedad europea III. El siglo XIX*. t. 1/2. Madrid, Alianza, 1984. 420 pp.
- SALMERÓN, Miguel, *La novela de formación y peripecia*. Madrid, Visor, 2002. 208 pp. (Literatura y debate crítico, 30).
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Sistema del idealismo trascendental*. Trad., pról. y notas de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez. Barcelona, Anthropos, 1988. 480 pp. (Autores, textos y temas filosofía, 14).
- SCHILLER, Johann Christoph Friedrich, *Escritos sobre estética*. Trad. Manuel García Montrae, María José Callejo Hernández y Jesús Gonzáles Fisac, ed. y est. preliminar. Juan Manuel Navarro Cordón. Madrid, Tecnos, 1991. 250 pp. (Clásicos del pensamiento, 84).
- \_\_\_\_\_, *Poesía filosófica*, Ed. bil., trad. y est. introd. Daniel Innerarity. Madrid, Hiperión, 1998. 176 pp. (Poesía Hiperión, 186).
- \_\_\_\_\_, *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant-Schiller-Goethe-Herder*. Trad. Juan Probst y Raimundo Linda. Barcelona, Icaria, 1985. 226 pp. (Icaria Antrazyt, 38).

- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Estética*. Trad. Enrique González de la Aleja Beltrán, est. prelim. Antonio Lastra. Madrid, Verbum, 2004. 144 pp. (Verbum Ensayo).
- \_\_\_\_\_, *Sobre la religión. Discursos a sus menospreciadores cultivados*. Trad. y est. prelim. Arsenio Ginzó Fernández. Madrid, Tecnos, 1990. 204 pp. (Clásicos del pensamiento).
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. 6ª. ed., trad. Eduardo Ovejera y Maury, introd. E. Friedrich Sauer. México, Porrúa, 2000. 328 pp. (Sepan cuántos..., 419).
- SIOBHÁN, Donovan, y Robin Elliot (eds.), *Music and Literature in German Romanticism*. New York, Cadmen House, 2004. 234 pp. (Studies in German Literatura, Linguistics, and Culture).
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. 6ª. reimp., trad. Silvia Delpy. México, Coyoacán, 2009. 144 pp. (Dialogo abierto-Literatura, 16).
- TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Vol. 1/2. República Dominicana, Universidad de Puerto Rico, 1989. XIV + 578 pp.
- \_\_\_\_\_, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Vol. 2/2. República Dominicana, Universidad de Puerto Rico, 1989. XVIII + 718 pp.
- VILORIA, Judit G. (comp.), *El lied clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*. Ed. bil., trad. y pres. Judit G. Viloria, pról. Miguel Zanetti, introd. Antonio Álvarez Cañibano. Madrid, Hiperión, 2003. 376 pp. (Poesía Hiperión, 455).
- WAGNER, Richard, *La obra de arte del futuro*. Trad. y notas de Joan B. Llinares y Francisco López, introd. Joan B. Llinares. València, Universitat de València, 2000. 194 pp. (Col·lecció estètica & crítica, 13).

ZAMACOIS, Joaquín, *Temas de estética y de historia de la música. Con textos de numerosísimos autores de diferentes épocas*. Barcelona, Labor, 1975. 230 pp.

### **Bibliografía de consulta**

AUDI, Robert (ed.), *Diccionario Akal de filosofía*. Trad. Humberto Marraud y Enrique Alonso. Madrid, Akal, 2004. 1050 pp. (Akal/diccionarios, 35).

BIANCONI, Lorenzo, y Giorgio Pestelli eds., *Opera on stage. The history of italian Opera Part II/Systems*. Vol. 5, trad. Kate Singleton. Chicago, University of Chicago, 2002. 346 pp.

BORJA, Rodrigo, *Enciclopedia de la política*. t. 2: H-Z. México, FCE, 2012. 1011-2074 pp. (Selección de obras de política y derecho).

COMTE-SPONVILLE, André, *Diccionario filosófico*. Trad. Jordi Terré. Barcelona, Paidós, 2005. 576 pp. (*Surcos*, 6).

DAVALILLO, Marí, *Músicos célebres. 99 biografías cortas*. 9ª. ed. Barcelona, Juventud, 1977. 240 pp. Ils. de Vinyals y E. C. Ricart. (Colección grandes biografías)

MEZZANETE, Ricardo (ed.), *La ópera, Enciclopedia del arte lírico*. Trad. Juan Novella Domingo. Madrid, Aguilar, 1980. 516 pp.

MURRAY, Christopher John (ed.), *Enciclopedia of the romantic era, 1760-1850*. vol 1. New York, Taylor & Francis, 2004. XXVIII + 630 pp.

\_\_\_\_\_, *Enciclopedia of the romantic era, 1760-1850*, vol 2. New York, Taylor & Francis, 2004. 631-1278 pp.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*. t. 1/3. Madrid, Itsmo, 1985. 400 pp. (Colección Fundamentos, 87).

- \_\_\_\_\_, *Diccionario de la música y los músicos*. t. 2/3. Madrid, Itsmo, 1985. 412 pp. (Colección Fundamentos, 88).
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de la música y los músicos*. t. 3/3. Madrid, Itsmo, 1985. 398 pp. (Colección Fundamentos, 89).
- RADICE, Mark A. (ed.), *Opera in context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*. Portland, Oregon, Amadeus, 1998. 410 pp.
- RICART MATAS, José, *Diccionario biográfico de la música*. 2ª. ed. Barcelona, Iberia, 1966. 1144 pp.
- ROYSTON PIKE, E., *Diccionario de religiones*. Vers. esp. Elsa Cecilia Frost. México, FCE, 1960. 428 pp.
- SHEPTAK, Miroslava, *Diccionario de términos musicales*. México, UNAM, 2007. 198 pp. (Colección Música).
- SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de estética*. Trad. Ismael Grasa Adé et al. Madrid, Akal, 1998. 1080 pp. (Akal/Diccionarios, 18).
- VALLS GORINA, Manuel, *Diccionario de la música*. México, Alianza/Promexa, 1981. 252 pp. (El encanto de la buena música: curso de apreciación musical, X).

### Otras fuentes

- BEHLER, Ernst, “Wackenroder y la concepción musical del primero romanticismo”, en *Anuario filosófico* [en línea], Universidad de Navarra, 2008, 21-39 pp. <<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/501/5/1.%20WACKENRODER%20Y%20LA%20CONCEPCI%C3%93N%20MUSICAL%20DEL%20PRIMER%20ROMANTICISMO,%20ERNST%20BEHLER.pdf>> [consulta: 30 de diciembre de 2013].

BORGES, Jorge Luis, “La literatura alemana en la época de Bach”, en *Letras libres* [en línea], México, octubre de 2001. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-literatura-alemana-en-la-epoca-de-bach>> [consulta: 30 de diciembre de 2013].

GARCÍA-WISTÄDT, Ingrid, *Del Minnesänger al artista romántico. El romanticismo de Ludwig Tieck a través de la figura del “músico” y su representación literaria* [en línea], Valencia, 2004, 501 pp. <<http://es.scribd.com/doc/177746263/Del-Minnesanger-al-artista-romantico>> [consulta: 30 de diciembre de 2013].

HOFFMANN, Ernst Theodor (Wilhelm) Amadeus, *Arlequin Ballet. Overtures* [CD]. Interp. Deutsche Kammerakademie Neuss, Johannes Goritzki. Köln, Westdeutscher Rundfunk/CPO, 1999. t.t.: 60’30.

\_\_\_\_\_, *Die Elixiere des Teufels Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners* [en línea], <<http://www.sineris.es/kreisler.pdf><http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Romane/Die+Elixiere+des+Teufels>> [consulta: 8 de enero de 2014].

\_\_\_\_\_, *Dirna. Ein indisches Melodram* [CD]. Interp. Angelika Krautzberger, Martin Hermann y Werner Klockow, Deutsche Kammerakademie Neuss, Johannes Goritzki. Köln, Westdeutscher Rundfunk 3/CPO, 2001. t.t.: 68’56.

\_\_\_\_\_, *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* [en línea], <<http://www.sineris.es/kreisler.pdf><http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Romane/Lebensansichten+des+Katers+Murr>> [consulta: 8 de enero de 2014].

\_\_\_\_\_, *Signor Formica* [en línea], <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Hoffmann,+E.+T.+A./Erz%C3%A4hlungen,+M%C3%A4rchen+und+Schriften/Die+Serapionsbr%C3%BCder/Vierter+Band/Siebenter+Abschnitt/Signor+Formica?hl=signor+formica><http://www.sineris.es/kreisler.pdf>> [consulta: 8 de enero de 2014].

JIMENO, Raquel, “Johannes Kreisler y las ideas musicales de E. T. A. Hoffmann”, en *Jugar con fuego* [en línea], núm 6. Agosto de 2011 <<http://www.sineris.es/kreisler.pdf>> [consulta: 30 de diciembre de 2013].

MONTIEL, Luis, “Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómatas en la obra de E. T. A. Hoffmann”, en *Asclepio* [en línea], vol. LX, núm 1, enero-junio de 2008, 151-176 pp. <<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/248/244>> [consulta: 30 de diciembre de 2013].

\_\_\_\_\_, “Sobre máquinas e instrumentos (II): el mundo del ojo en la obra de E. T. A. Hoffmann”, en *Asclepio* [en línea], vol. LX, núm 2. Julio-diciembre de 2008, 207-232 pp. <<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/264/260>> [consulta: 30 de diciembre de 2013].

SANTOS VILA, Sonia, “E. T. A. Hoffmann y lo fantástico sobrenatural: [„Eine Spukgeschichte” en *actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* [en línea], Madrid, 2009, 849-862 pp. <[http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8855/hoffmann\\_santos\\_LITERATURA\\_2008.pdf?sequence=1](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8855/hoffmann_santos_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1)> [consulta: 30 de diciembre de 2013].

\_\_\_\_\_, “Análisis del mito-fenomenológico de <Die Bergwerke zu Falun> de E. T. A. Hoffmann: el complejo de Novalis”, en *Epos* [en línea], vol. XXVII, 381-401 pp. <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-A1DC6699-0FC3-B187-074D-33FC24F737C0&dsID=Documento.pdf>> [consulta: 30 de diciembre de 2013].

SCHOLTZ, Günter, “Schleiermacher y la música” en *Anuario filosófico* [en línea], Universidad de Navarra, 2008, 169-193 pp. <<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/508/5/8.%20SCHLEIERMACHER%20Y%20LA%20M%20C3%29ASICA,%20GUNTER%20SCHOLTZ.pdf>> [consulta: 30 de diciembre de 2013].