

- J. Stefanini, 'Une étape de la grammaire aristotélicienne: J. C. Scaliger et son *De causis linguae latinae* (1540)', en *Akten des Kolloquiums zur Wissenschaftsgeschichte der Romanistik*, ed. por H. J. Niederehe y H. Haarmann, Amsterdam 1976, pp. 35-57.
- D. J. Taylor, 'Rethinking the history of language science in classical antiquity', en *The history of linguistics in the classical period*, ed. D. J. Taylor, Amsterdam 1987, p. 116.
- J. A. Trentman, 'Speculative grammar and transformational grammar: a comparison of philosophical presuppositions', en *History of linguistic thought and contemporary linguistics*, ed. H. Parret, pp. 279-301.

#### FUENTES

- Apolonio Díscolo, *Sintaxis*, traduc., introd. y coment. por F. W. Householder, Amsterdam 1981.
- , *Sintaxis*, traduc., introd. y coment. por V. Bécares, Madrid 1987.
- Th. Linacro, *De emendata structura Latini sermonis*, Lyon 1548.
- F. Sánchez de las Brozas, *Minerva* (1562), ed. E. del Estal Fuentes, Universidad de Salamanca, 1975.
- , *Minerva* (1587), ed. por M. Brea Claramonte, 1986, Stuttgart.
- , *Minerva* (1587), introd., traduc. y notas por G. Clerico, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- J. C. Scalígero, *De causis linguae Latinae*, Londres 1540.

## Relaciones artista-sociedad en la «Novelle» de Mörike *Mozart auf der Reise nach Prag*

«Meine Aufgabe bei dieser Erzählung war, ein kleiner Charaktergemälde Mozarts (das erste seiner Art, soviel ich weiss) aufzustellen, wobei mit Zugrundelegung frei erfundener Situationen, vorzüglich die heitere Seite zu lebendiger, konzentrierter Anschauung gebracht werden sollte».

E. MÖRIKE<sup>1</sup>.

Ciertamente, esta que algunos críticos califican de «Figurennovelle» (distinta de la «Handlungsnovelle») ofrece un retrato del gran compositor en toda la complejidad de su carácter. Para ello, el hilo argumental del relato (el transcurso de un día concreto en la vida de Mozart) ha de ser completado con otras narraciones adyacentes que nos presenten las diversas facetas de la personalidad de este genio, facetas que, en suma, pueden reducirse a dos tendencias fundamentales: «Heiterkeit» y «Schwermut». En este sentido, toda la «Novelle» viene determinada por una alternancia de ambas «Stimmungen» que encuentra fiel reflejo en la propia música del genio. Podría decirse, en efecto, que es la música

<sup>1</sup> Eduard Mörike, carta a Cotta del 6-5-1855, en: Idem, *Mozart auf der Reise nach Prag*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1976.

la auténtica protagonista del relato: vida y arte se entretujan (¡por fin!) en esta novela... y la música mozartiana, en sus dos vertientes de «Heiterkeit» y «Schwermut», constituye el mejor retrato de la personalidad del genio, al tiempo que nos da la clave para comprender la naturaleza de sus relaciones con el entorno social.

Con objeto de desvelar la peculiar solución que encuentra esta «Novelle» al viejo problema del enfrentamiento artista-sociedad presentaremos, en primer lugar, la genialidad y el carácter de su protagonista a través de ciertos episodios ilustrativos; para después, partiendo de las dos tendencias fundamentales de su música y sirviéndonos de algunos conceptos de la estética de Kant, analizar el también doble (que no contradictorio) carácter de su relación con la sociedad.

## I. MOZART: EL CARÁCTER DE UN GENIO

### *La genialidad, necesario aislamiento del entorno*

Mozart es mucho más que un artista: es un genio, un ser casi divino favorecido por la gracia de la inspiración. Mörike subraya esta evidencia una y otra vez en su relato (le llama «Genius», «Meister...») y hasta nos permite ser testigos del acontecimiento más íntimo y sagrado: el *proceso creador* en el interior del maestro que, entre ensoñaciones, disfruta los placeres sensuales de un jardín... «Das Ohr behaglich dem Geplätscher des Wassers hingegeben, das Aug auf einen Pomeranzenbaum von mittlerer Grösse geheftet, der ausserhalb der Reihe, einzeln, ganz dicht an seiner Seite auf dem Boden stand und voll der schönsten Früchte hing, ward unser Freund durch diese Anschauung des Südens alsbald auf eine liebliche Erinnerung aus seiner Knabenzeit geführt»<sup>2</sup>. Aparentemente no sucede gran cosa en este episodio: Mozart se ha introducido, sin saberlo, en el jardín de los condes y, atraído por el aroma y la hermosura de una naranja, la arranca del árbol y la parte en

<sup>2</sup> Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag*, 579, en: Idem, *Sämtliche Werke*, Winkler Verlag, Munchen 1976, I, 566-623.

dos mitades. Pero el lector asiste conmovido al milagroso proceso creador en el alma del maestro: esa naranja despierta en el protagonista recuerdos de su estancia en Nápoles (de que más tarde se nos hará partícipes) que hacen emerger en él una «längst verwischte musikalische Reminiszenz, auf deren unbestimmter Spur er sich ein Weilchen träumerisch erging»<sup>3</sup>. El resultado será una cancioncilla de baile que tendremos también ocasión de disfrutar después, cuando Mozart y Eugenie la interpreten a dúo ante la sociedad cortesana. Lo importante no es, pues, el suceso externo de coger y cortar la fruta, sino el acontecimiento artístico que ello refleja y que lo convierte en un gesto inconsciente.

¡Qué sensual y qué espiritual al mismo tiempo es este episodio!... Mörike ha descrito con precisión cada detalle: el artista precisa del encanto sensual, del aroma de la fruta, de su suave frescor en el hueco de la mano, para hacer resurgir una dulce melodía. Es del espacio del recuerdo, convertido casi en un sueño, de donde este instante vivamente relatado recibe su secreta fuerza. Más tarde, entre las bromas de la fiesta, oímos hablar de la «gemalten Symphonie», que aquí emergió del pasado y que para Eugenie es «ein vollkommenes Gleichnis del Mozartischen Geistes selbst in seiner ganzen Heiterkeit»<sup>4</sup>. La inspiración surge, pues, de la consonancia entre recuerdo y presente, recuerdo de la encantadora imagen, animada por música y baile, que el joven Mozart hizo suya una hermosa tarde en el golfo de Nápoles. Nace así aquella cancioncilla de baile en compás de seis por ocho, una de esas «Kleinigkeiten, die sich oft gelegentlich von selber machen»<sup>5</sup>. Pero precisamente en este «sich von selber Machen» radica el más sublime don artístico: lo que parece una nimiedad lleva estampado el sello único del genio. Mozart bajo el naranjo, en el papel de vagabundo sospechoso, en una situación comprometida que, en realidad, no es decorosa..., pero al mismo tiempo extasiado en el recuerdo del sur y en el presente de la sensual naranja, que propician su inspiración musical: *éste es el artista mismo en su encarnación más pura, liberado de toda sociedad humana*, en hechizado olvido de sí mismo (... «ja so weit geht die künstlerische Geistabwesenheit»<sup>6</sup>) y completamente entregado al instante agra-

<sup>3</sup> E. Mörike, *ibidem*, 579.

<sup>4</sup> *Ibidem*, 592.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 579.

ciado que sólo para él, y para nadie más, tanto significa. Alma juguetona, terrenal y extraterrestre, en ninguna parte en su casa y, sin embargo, en el paraíso...

Al momento de inspiración bajo el naranjo sigue, como contraste humorístico, la más prosaica realidad encarnada en la figura del jardineiro, el «Unhold»<sup>7</sup>. A los ojos de Mozart se convierte casi en un personaje de cuento (... o mejor, de ópera), pues su fantasía artística le transforma en la Némesis personificada, en el «entsetzlichen Mann im galonierten blauen Rock», cuyo rostro de bronce es «einigermassen dem grausamen römischen Kaiser Tiberius ähnlich»<sup>8</sup>. Al tomarse así (como mero juego y no como dramático desencanto) el inevitable contraste de la realidad con el alma soñadora del artista, ha de aparecer lo real necesariamente como algo cómico, como máscara grotesca, delicioso teatro en que cada uno interpreta su particular papel. *El Mozart custodiado en el jardín no percibe el contraste entre la felicidad del sueño y la cruda realidad como algo insalvable, sino que resuelve la situación humorísticamente, con una especie de desvergüenza divina...*

Como vemos, este episodio del jardín nos ha adentrado ya de lleno en la cuestión que nos ocupa. En efecto, el aislamiento del mundo que vimos necesario en el proceso creador del artista tiende a ser extrapolado a los demás momentos de su vida, mostrándose como algo inevitable, consustancial al genio. Las diferentes biografías de Mozart no dudan en confirmar esta impresión. Así, por ejemplo, la de Wolfgang Hildesheimer, quien llega a considerar imprescindible una renuncia a la vida en favor del arte: «Mozart hat seine Figuren intuitiv und vorbewusst erfasst. Da aber, was ihn bewegte, nicht das Leben sondern die Musik war, oder vielmehr, da die Musik sein Leben war, hatte er, ohne sich dessen jemals bewusst zu werden, zu realen Menschen ein distanziertes Verhältnis (...). In der Musik löste er sich von sich selbst, ja er versuchte, ausserhalb ihrer nicht zu existieren. So war es denn auch, dass sein Verhalten mitunter den Charakter der Selbstverleugnung annimmt»<sup>9</sup>.

7 Ibidem, 581.

8 Ibidem, 593.

9 Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1977, 21.

Todo esto es así, ciertamente (¿cómo pretender que un ser divino acepte con resignación someterse, cual vulgar borrego del rebaño humano, a las autoridades que rigen el funcionamiento de la sociedad?...). El genio es un ser aislado y solitario por naturaleza, porque vive el mundo desde un nivel superior. Y Mozart, en un momento de angustia económica y tras el abandono de su ofendida esposa, llega a suspirar por la simplicidad de una vida natural y autosuficiente: «Wer auch so glücklich wäre, so unabhängig von den Menschen! ganz nur auf die Natur gestellt und ihren Segen, wie sauer auch dieser erworben sein will! Ist aber mir mit meiner Kunst ein anderes Tagwerk anbefohlen, das ich am Ende doch mit keinem in der Welt vertauschen würde: warum muss ich dabei in Verhältnissen leben, die das gerade Widerspiel von solch unschuldiger einfacher Existenz ausmachen?»<sup>10</sup>.

Pero, con todo, no puede pretenderse convertir por ello al verdadero artista en un ser extraño e insociable, un *outsider* condenado a una vida insatisfactoria en este mundo, que no es el suyo. Es más: la impresión que obtenemos al leer la «Novelle» no es precisamente la de que exista en este caso esa oposición entre artista y sociedad que suele considerarse imprescindible para emprender con éxito la tarea artística. Antes al contrario: lo deseable aquí parece ser una comunicación permanente con la sociedad. Mozart se encuentra perfectamente integrado en la sociedad de la corte, con cuyo estilo de vida tan bien concuerda su música, básicamente social.

¿Cómo es, pues, este genio, que tan a gusto se siente en sociedad?, ¿qué extraordinaria personalidad hace posible una perfecta armonía con el entorno, sin sacrificar por ello un ápice de su genialidad?... Buscaremos nuevas pistas para resolver estas cuestiones en los objetos que para Mozart son importantes y en su peculiar relación con ellos. Relación ésta que habremos de estudiar sobre el trasfondo del tratamiento que, en general, reciben los objetos en el relato.

10 E. Mörike, o. c., 607.

La singularidad del modo de ser de Mozart se hace visible en cada acontecimiento concreto, localizado siempre en un mundo real que Mörike pinta con comodidad. Ya al comienzo del libro se refiere exactamente el tiempo y la hora del viaje que ha emprendido el matrimonio, y hasta la vestimenta de ambos pasajeros y el coche en que viajan. Con la misma pasión pinta Mörike los paisajes en que se enmarcan los hechos (el palacio de los condes, con su estilo arquitectónico italiano, el jardín, la sociedad cortesana y el festivo banquete de compromiso), así como el mundo que emerge del recuerdo (el de Nápoles y el de la frívola Viena, caracterizada hasta en lo dialectal). Un amable absorberse en las cosas pequeñas que están al alcance de la vista, el gusto por la forma y el color hasta del más insignificante objeto, por el brillo y el aroma del pasado introducido en el presente, parecen ser, en efecto, el elemento vital de esta «Novelle». *Los hombres y mujeres de Mörike forman parte de su mundo*, un cálido contacto les une con todas las cosas, con el coche de viaje y con el bosque de abetos, con el hostel y con el jardín del palacio. Alegres y confiados se abren al mundo: tanto a la sensual convención de la sociedad rococó, como a todo lo que la naturaleza crea y mueve. Con amor y precisión se explaya Mörike en todos los detalles y deja traslucir, sin que se note, callada y amortiguada, su «sanftes Gesetz», como la llamaría Stifter<sup>11</sup>. La subjetividad romántica de la autoexpresión emocional se ha transformado en un clasicismo *Biedermeier*. Naturaleza y sociedad no son aquí polos opuestos, sino que se animan mutuamente. Y en esta enajenación voluntaria se refleja una devoción por el mundo: las cosas, incluso las aparentemente muertas y artificiales, están vivas de verdad, sin que podamos distinguir claramente hasta qué punto son ellas iluminadas por el alma humana, o en qué medida esta alma obtiene su frescura vital y su gracia de las cosas que le rodean. La estabilidad de este mundo se manifiesta en el hecho de que sencillamente está ahí y en ningún momento se cuestiona, sino que se pertenece y se disfruta a sí mismo.

<sup>11</sup> Cfr. el famoso prólogo de *Bunte Steine*: Adalbert Stifter, *Bunte Steine*, en: Idem, *Bunte Steine und Erzählungen*, Winkler Vg., München 1971, 7-307.

Es tal la importancia de los objetos en este relato que precisamente uno de ellos, el *Pomeranzenbaum*, se constituye en centro estructural de toda la obra. Lo que convierte el suceso del jardín en el núcleo de la «Novelle» es precisamente ese árbol, que no se trata de uno cualquiera, sino del preferido de Eugenie, un naranjo que ya amenazaba con secarse y que ha sido recuperado con cuidadoso esmero para serle ofrecido como sorpresa en su fiesta de compromiso. Pero no sólo esto da al árbol un significado trascendente, puesto que este naranjo tiene un pasado, y precisamente es característico de esta «Novelle» el que también las cosas tengan su historia y se integren así en el espacio del destino humano. En este caso, el árbol forma parte de la tradición familiar debido a su relación con el recuerdo centenario de una mujer excepcional, una antepasada de la familia, Renate Leonore, que se hizo muy querida entre las damas de la corte francesa, una de las cuales se lo regaló para que lo llevase consigo a Alemania. El árbol creció entre los cuidados de hijos y nietos y se convirtió así en algo insustituible: «Es konnte nächst seinem persönlichen Werte zugleich als lebendiges Symbol der feingeistigen Reize eines beinahe vergötterten Zeitalters gelten, worin wir heutzutage freilich des wahrhaft Preisenswerten wenig finden können, und das schon eine unheilvolle Zukunft in sich trug, deren welterschütternder Eintritt dem Zeitpunkt unserer harmlosen Erzählung bereits nicht ferne mehr lag»<sup>12</sup>. De pronto el inofensivo árbol se ha convertido en un ser con vida propia, perteneciente a la tradición de una familia aristocrática y, además, símbolo del cambio histórico entre la época dorada del antiguo régimen y la destructora y terrible Revolución Francesa, cuya amenaza ya se siente. En el naranjo se personifica el brillo gracioso y juguetón de una sociedad cortesana que ya empieza a decaer. Pero esta imagen general, histórica, se torna algo concreto e íntimo cuando Eugenie acoge el naranjo en el amor protector de su corazón femenino y lo convierte en símbolo de la inminente boda: en él toda su esperanza y fidelidad adoptan forma visible; remite al futuro, conserva el pasado y da inicio a la fiesta de compromiso, pues a través de él es como Mozart se introduce en la familia.

También en las anécdotas que cuenta la señora Mozart acerca de su marido se muestra que a las cosas siempre está unida su historia, y

<sup>12</sup> E. Mörike, o. c., 596.

es ésta la que les da su especial valor. Piénsese en el pequeño *salero*, ese «Symbol der Häuslichkeit und Gastlichkeit»<sup>13</sup> que habrá de pasar, como regalo de boda, de las manos de Mozart a la estantería de la casa de Eugenia. Muchos rasgos característicos de Mozart se hacen visibles en este episodio. Encontramos, por ejemplo, la repentina inclinación por bastones antiguos, que nada tiene que ver con su utilidad práctica y que en el fondo sólo surge de un capricho de artista. Levemente apuntado vemos también el conflicto matrimonial entre Constanze y Mozart, y con ello al propio Mozart en su doble figura de aventurero juguetonamente entregado a disfrutar del instante, y encantador esposo que no puede vivir sin la protección del hogar. En último término, nos muestra la historia del *salero* a un artista encantadoramente no práctico y, al mismo tiempo, la humanidad de su preocupación por una pareja que se reencontrará con su ayuda. ¡De qué forma única se apega Mozart al objeto pequeño, insignificante!, ¡qué artística ausencia espiritual!, ¡qué falta de habilidad para la vida!...

Todo esto es lo que da valor a lo que aparentemente no lo tiene. *Las cosas son independientes de su finalidad* y su utilidad terrenales, desprenden un calor que procede del corazón humano; del mismo modo que, al revés, las almas no están aisladas ni se desgarran mutuamente en infructuosa dialéctica, sino que se encuentran aún protegidas por el entorno, por la historia en que tienen sus raíces, por la patria de que proceden. La sociedad de la corte, con su historia y sus convenciones fijas, con su vida entendida como refinado juego, como ficción galante, necesita también del abrigo de los objetos para sentir seguridad. Y al propio Mozart le embriaga ese mismo calor...

#### «Heiterkeit»-«Schwermut»

Es el Mozart alegre quien, como hemos visto, disfruta de lo pequeño e insignificante, quien junto a sus objetos se encuentra protegido. Entre los nobles está feliz, y durante la fiesta les eleva hasta el «Gipfel geselliger Lust»<sup>14</sup> en total entrega al instante pleno, reflejo de una *ale-*

13 Ibidem, 613.

14 Ibidem, 601

*gría vital* en la que, sin embargo, están siempre presentes los peligros de un exceso de vitalidad. Esta plenitud de la fiesta se integra en una única cadena de afirmación de la vida que se extiende desde el principio, con el «wohlgelaunte Ehepaar»<sup>15</sup> embriagado en las pompas de jabón de un futuro soñado, hasta la más alta cima de la música mozartiana, que es capaz de regalar a Eugenie el sentimiento de la felicidad completa.

Pero la «Heiterkeit» de estos instantes vitales plenos permanecería trivial, la objetualidad llena de significado sería mero inventario catalogador, si ambas cosas no nos transmitieran a la vez una terrible sospecha que todo lo penetra. Lo excepcional del protagonista sólo puede comprenderse si tras ese don festivo de la improvisación, esa entrega feliz al instante, descubrimos el acecho de peligros secretos que amenazan su ser y, en ellos, la *melancólica sombra* de una destrucción prematura. Mozart comprende el juego de la vida como una fiesta, precisamente porque ya intuye la llegada de la muerte. Así, desde el principio de la «Novelle» se abre también paso «die schmerzliche Betrachtung auf, dass dieser feurige, für jeden Reiz der Welt und für das Höchste, was dem ahnenden Gemüt erreichbar ist, unglaublich empfängliche Mensch, so viel er auch in seiner kurzen Spanne Zeit erlebt, genossen und aus sich hervorgebracht, ein stetiges und rein befriedigtes Gefühl seiner selbst doch lebenslang entbehrte»<sup>16</sup>. Las causas de este extraño fenómeno las encuentra Mörike en «unüberwindlich eingewohnten Schwächen», que debemos, sin embargo, relacionar con todo aquello «was an Mozart der Gegenstand unserer Bewunderung ist»<sup>17</sup>. Ya aquí se hace visible la naturaleza contradictoria de este genio, que debió pagar su capacidad creativa en la vida y en el arte con una falta de medida conservadora, de inteligente autolimitación. Semejante alma derrochadora de genialidad sólo podía vivir la vida al límite, agotando cada instante feliz hasta el final, y necesariamente debía desatender cualquier otra consideración, «es sei nun der Klugheit oder der Pflicht, der Selbsterhaltung wie der Häuslichkeit. Geniessend oder schaffend kannte Mozart gleich wenig Mass und Ziel»<sup>18</sup>. No tienen sentido, por ello, los reproches y autola-

15 Ibidem, 566.

16 Ibidem, 570.

17 Ibidem.

18 Ibidem, 571.

mentaciones de su esposa acerca de su exceso de frívola disipación, de lo mal amo de casa que es este asiduo huésped de los cafés, hostales y fiestas populares, y de la falta de dirección inteligente en su vida. Un consejo que, para el resto de los hombres, sin duda es conveniente y provechoso destruiría a este ser extraordinario si se le pudiese imponer por la fuerza. Mozart sólo podía ser lo que era como excepción; todo intento de normalizarlo, de someterlo a prescripciones y prohibiciones de validez general, como la responsabilidad, el deber o la economía, debe fracasar en lo único de su naturaleza. Propio de Mozart era, más bien, ese inconsciente desbordarse del artista... En su entrega al instante agotaba sus fuerzas el maestro, y toda su vida, en un exceso de placer y de creación artística, estuvo al borde de la muerte. Este trasfondo en la figura de Mozart confiere a toda la obra su peculiar doble cara de desbordante «Heiterkeit» y contenida «Schwermut». Dualidad que determina también la naturaleza de las relaciones entre el artista y la sociedad cortesana.

## II. RELACIONES ARTISTA-SOCIEDAD

En la base de toda la exposición de los acontecimientos de la fiesta subyace un principio evidente: la sociedad cortesana no es un mero trasfondo sobre el que se eleve la excepcional figura del huésped de forma aún más clara; Mozart no está simplemente rodeado del marco de la corte, sino que vive en medio de él. No sólo Eugenie: el conde, su hijo, Franziska, la condesa, son también figuras vivas, individuales, son mucho más que meros espejos que le devuelvan al genio, aumentado, su propio esplendor. La sociedad de palacio es por sí misma objeto de exposición literaria: su refinada educación, su natural indolencia, su ingenio, su elegancia y su auténtica cordialidad reflejan el talante más genuino de la música de Mozart. No tiene nada que ver esta sociedad rococó con aquella dolorosa sensación de esclavitud a las exigencias del mundo real que, como vimos, hacía suspirar a Mozart por la autosuficiencia. Tal vez una de las razones de la conocida pasión de Mörike por la música de Mozart sea precisamente ese marcado carácter social (sociable) suyo, que el profesor Eustaquio Barjau define como «lo

galante»<sup>19</sup>. No puede decirse, por tanto, que la armonía y el entendimiento espontáneo entre artista y sociedad se produzca, en este caso, debido a alguna concesión esporádica del compositor. Mozart no se introduce temporalmente en la sociedad, sino que pertenece a ella y en ella se encuentra en su casa, igual que todos sus demás miembros. El hecho de que dedique a Eugenie, como regalo de compromiso, la canción compuesta en el jardín de palacio no es sólo un gesto galante y caballeresco, sino que refleja simbólicamente la fructífera relación entre artista y sociedad. Lo cual se hace aún más evidente si pensamos que Mozart sólo concluyó su composición después de haber sido sorprendido por el jardinero (con la vista puesta ya, por tanto, en la inminente amistad con los habitantes del palacio) y que, además, fue un acontecimiento social en Nápoles lo que en primer término incitó su inspiración. La interdependencia entre artista, arte y sociedad, lo imprescindible que para Mozart resulta el contacto con su público, queda claramente subrayado en todos los sucesos de la «Novelle». El alto grado de compenetración entre el maestro y la corte se manifiesta en una común actitud vital amiga de lo juguetón y lo ligero: su sociabilidad es fruto de la «Heiterkeit».

Pero, como contraste a esta «Stimmung» vital, también está presente en Mozart (como hemos visto) y en su música (como veremos) aquella sombra trágica que no encuentra sitio en los salones de la despreocupada Viena. ¿Cómo explicarse, pues, esta aparente contradicción?, ¿cómo puede un mismo artista sentirse comprendido y, al mismo tiempo, incomprendido (sólo Eugenie tiene oídos para su arte) por el entorno social del conde?... Intentaremos plantear con más precisión el problema, para después resolverlo sirviéndonos de la famosa oposición kantiana entre los conceptos de «lo bello» y «lo sublime».

### «Heiterkeit»: lo bello. El artista integrado en la sociedad

La tendencia a la despreocupación, que se manifiesta hasta en el estilo narrativo de la «Novelle», no es aquí síntoma de superficialidad: la

<sup>19</sup> Cfr. Eustaquio Barjau, 'De lo galante en la música del clasicismo vienés', en: *Letra internacional*, invierno 87, 5-10.

seguridad de esta clase social descansa en una actitud vital de discreción que le hace tratar los problemas de una forma que no ponga en peligro esta estabilidad, con una aparente despreocupación que no es sino síntoma de la más exquisita delicadeza. Su desbordante «Heiterkeit» demuestra la superioridad de un círculo social que sabe evitar con ella lo penoso de una manifestación abierta de las miserias humanas. Refinadísima educación y profunda sinceridad, pues, la de una clase que ha convertido en norma lo que no constituye sino la esencia misma del trato social: un mero juego de formas, una convención lingüística. Semejante sociedad sólo puede admitir como bello lo que manifieste armonía y justa proporción, sólo puede tener, por tanto, una *sensibilidad clásica para la belleza*.

Durante la fiesta de compromiso, la música que Mozart interpreta está en perfecta consonancia con el refinamiento de esta sociedad cortesana, a la que es capaz de transportar hasta la más alta cumbre del gozo obsequiándola con uno de esos «glänzenden Musikstücke (...) worin die reine Schönheit sich einmal, wie aus Laune, freiwillig in den Dienst der Eleganz begibt, so aber, dass sie, gleichsam nur verhüllt in diese mehr willkürlich spielenden Formen und hinter eine Menge blendender Lichter versteckt, doch in jeder Bewegung ihren eigenen Adel verrät und herrliches Pathos verschwenderisch ausgiesst»<sup>20</sup>. Este es el extraordinario acontecimiento que ilumina toda la «Novelle»: *la belleza se entrega voluntariamente al servicio de la elegancia*; el genio derrochador se oculta tras las formas juguetonas que reproducen, en la música, los amables gestos de un comportamiento galante. Una forma de vida se ha convertido, pues, en arte. El arte como volatilización de la vida. La vida como condensación del arte...

Si este círculo social puede disfrutar en la fiesta de su instante más hermoso es porque su alegórico lenguaje formal, su cultura, su ingenio y su gracia, formados por la educación y la tradición, son agradables al carácter del genio: Mozart juega, en efecto, durante toda la «Novelle» las reglas sociales con la comodidad de algo que le resultara muy familiar, con una soltura y una gracia que no pueden aprenderse. Pero ocurre también al revés: esta hora feliz para los cortesanos, en que lo elegante

20 E. Mörike, o. c., 586.

sigue siendo elegante y la tradición tradición y, sin embargo, todo se transforma como por sí mismo, gracias a Mozart, en un juego encantador, divino, es al mismo tiempo la hora del genio, que en ese momento se encuentra *libre de su aislamiento* y de sus oscuros acechos y puede, así, desplegar su rebosante creatividad en esas formas convencionales heredadas: el genio, al que esencialmente le es propia una esfera extraterrestre, intuye por un instante que también el ámbito terrenal puede ser suficientemente amplio para dar forma a sus sueños...

«Schwermut»: *lo sublime. El artista frente a la sociedad*

Para interpretar correctamente esta «Novelle» no podemos limitarnos al análisis de este instante de feliz integración del arte en la sociedad. En efecto, con la posterior representación de fragmentos dramáticos del *Don Juan* la música de Mozart va progresivamente elevándose muy por encima de esta esfera social y amenaza con hacerla estallar. El maestro no es sólo aquel feliz improvisador del instante, aquel jugador del más refinado arte de la vida, sino que su existencia hunde sus raíces en esas profundidades oscuras y demoníacas en donde la eternidad nos roza, en donde el Dasein humano se mide desde la frontera de la muerte. *La sociedad de la corte ya no está a la altura de este Mozart*, porque su sensibilidad no es capaz de admitir lo sublime. Ahora bien, ¿en qué consiste esta categoría de lo sublime? ¿Qué lo convierte en una forma superior de lo que el mundo clásico entendía como bello?

Para aclarar conceptos lo mejor es acudir a Kant y a su *Kritik der Urteilskraft*. Kant no limita el juicio estético a un mero acoplamiento entre lo que tenemos delante y nuestras facultades para captarlo (que es lo que tiene lugar en la experiencia de lo bello, lo limitado, lo proporcional a la medida humana): también hay, para él, otro nivel de experiencia estética, a la vez placentero y abrumador, en el rebose de lo percibido sobre los bordes de nuestra capacidad para captarlo. *Lo sublime* es la designación de esta experiencia, que se da también ante los fenómenos más extraordinarios y amenazantes de la naturaleza (tormentas, terremotos, huracanes...) <sup>21</sup>.

21 El sentimiento que nos produce lo sublime es complejo y aparentemente contradictorio, pero Kant lo describe con claridad: cfr. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix

Tal vez comprendamos mejor ahora por qué entre los cortesanos no encuentra su lugar el genio Mozart más que en las manifestaciones más superficiales (más «sociales») de su personalidad: lo extraordinario debe permanecer oculto, velado, para no amenazar con una ruptura de la estabilidad y la medida, que son los principios vitales de esta sociedad rococó. Lo sublime supone siempre una experiencia arriesgada, un viaje a los abismos más profundos y terribles, a la esencia misma del hombre. Un viaje del que inevitablemente se regresa transformado, seguramente con una nueva actitud ante la vida, con otra perspectiva de las cosas. Pero la corte vienesa no admite este «placer negativo», como lo denomina Kant<sup>22</sup>: quiere seguir viviendo tranquila, en la seguridad de lo cotidiano, de lo familiar, de lo controlable, de lo bello.

El retrato de ese Mozart que, al final de un día festivo, alegre y rebosante de música, interpreta por primera vez fragmentos de su *Don Juan*, es algo único e impresionante. *Aquí la belleza ya no está al servicio de la elegancia, sino que es plenamente ella misma, trágicamente sublime*. Deliciosamente y, al mismo tiempo, con secreto temor, es empujado el hombre fuera de su cotidianeidad cuando, en la experiencia de lo sublime, le alcanza lo infinito, «das seine Brust zusammenzieht, indem es sie ausdehnen und den Geist gewaltsam an sich reißen will»<sup>23</sup>. Así de violenta es esa irrupción de la pura y absoluta belleza, que sólo Eugenie es capaz de intuir desde el principio. Esta transformación del arte y la belleza sociales en un suceso demónicamente sublime alcanza su clímax cuando Mozart apaga las velas y resuena en el silencio sepulcral de la sala ese terrible coro *Dein Lachen endet vor der Morgenröte!*: «Wie von entlegenen Sternkreisen fallen die Töne aus silbernen Posauen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht»<sup>24</sup>. Aquí la música ya no debe ser entendida como una esfera subjetiva, romántica, en la que se pronuncian todos los sentimientos y fantasías de la propia alma humana; música es aquí, más bien, un orden con existencia propia que alcanza lo sobrehumano y cuya esencia artística sólo puede ser entendida en la arriesgada entrega a la realidad supe-

Meiner Vg., Hamburg 1974, libro 2.º, & 23, 24, 25 y 28. Eugenio Trías explica este texto kantiano en: E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1982, 24-27. Muy recomendable también: W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1990, 185-219.

22 Cfr. I. Kant, o. c., 2.º libro, & 23.

23 E. Mörike, o. c., 616.

rior que aquí nos habla. Lo bello se ha glorificado, pues, en lo sublime, un acontecimiento terrenal/supraterrenal, más allá del bien y del mal, incomprensiblemente extraño, ajeno a nuestros estatutos humanos, pero que, sin embargo, viene a caer en medio de nuestra existencia, «Mark und Seele durchschneidend»...

Mörike ha logrado en su «Novelle» descubrirnos la doble cara de la belleza (lo bello y lo sublime, el gozo y el dolor, la vida y la muerte) en la figura y en la música de Mozart. Bajo su festiva alegría vital se esconde una terrible amenaza, del mismo modo que en la elegancia y los formalismos de la sociedad rococó está ya presente la destructora ruina de la revolución. Pero esta sociedad refinada no puede poner en peligro su estabilidad arriesgándose en esferas que escapan a su control, ha de cubrir con un manto de «Heiterkeit» todo lo dramático de la existencia, y por ello es incapaz de entregarse a esa dolorosa y feliz experiencia de lo sublime en la música del *Don Juan*. Sólo Eugenie tendrá sensibilidad para lo terrible, y lo feliz, de la más plena experiencia estética; sólo ella ha percibido desde el principio la melancolía que acompaña a esa aparente despreocupación de Mozart: «Es ward ihr gewiss, ganz gewiss, dass dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Glut verzehre, dass er nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde sein könne, weil sie den Überfluss, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge»<sup>25</sup>. Con ello, la figura de Mozart, el alegre vividor amigo de los salones vieneses, el artista abandonado al disfrute pleno del instante, está interpretada en un sentido trágico. Quien es capaz de conjurar los poderes de lo divino forma parte de estos mismos poderes y ya no es de este mundo. Cuando su arte se hace más puro e incondicional y transforma el instante en algo sublime, ya forma parte de un abismo lejano, porque la tierra no es capaz de dar cabida al genio juguetero que abre las puertas a lo trascendente. Así, la «Novelle» de la seguridad y la estabilidad «Biedermeier» se convierte, al mismo tiempo, en el relato de una experiencia límite en la que esa seguridad

24 Ibidem, 616.

25 Ibidem, 620-621.



ha cedido su lugar a lo incomprensible. Y cuando, al final, Eugenie recita esos versos de una cancioncilla popular («Denk'es o Seele»...) que miden la existencia humana desde la medida de la muerte, parece resonar en nuestro interior toda la «Novelle» en un tono elegíacamente sereno. En el lírico modo menor de este final no debemos ver un mero contraste a la «Stimmung» del exceso festivo: este tono oscuro que da fin al relato constituye, en realidad, la voz que subyace a lo largo de todo él. El precio que debe pagarse por el más sublime júbilo en la tierra, por el regalo de una hora divina, por la armonía entre música, alma e intelecto, tiene sólo un nombre: la muerte. Presente incluso en la fiesta de la alta sociedad, es ella la compañera de juego, la condición y el límite de lo bello..., pero también el genio mismo de la música mozartiana, la adversaria de todo refinamiento social, la enviada del destino inexorable y la cumbre de todo placer. La «Heiterkeit» de la sociedad rococó no supone, por tanto, una felicidad plena: el auténtico placer sólo está presente en lo sublime, donde surge de la misma oscura divinidad que continuamente acompaña al genio: la divinidad de la Muerte, la enemiga de los hombres. Por eso el maestro Mozart estará siempre, a pesar de todo, condenado al terrible aislamiento de la incomprensión...

TERESA ROCHA BARCO

## El análisis de regresión aplicado al cálculo de precipitaciones en las áreas montañosas de Extremadura

El estudio del clima de una determinada zona plantea siempre numerosos problemas al investigador, máxime si se trata de zonas montañosas, con las características que les son inherentes, como el relieve accidentado, la altura, el aislamiento, etc.

Esta serie de peculiaridades implican la existencia de notorias diferencias entre los territorios de montaña y las llanuras, así como con las depresiones. Esto sucede en nuestra Comunidad Autónoma debido a que, como señaló Eduardo Martínez de Pisón, *las montañas son un ámbito diferenciado, un mundo en un mundo*<sup>1</sup>. Pero, a la vez, poseen ciertas similitudes entre ellas que permiten definirlas como un conjunto relativamente homogéneo.

Estas semejanzas entre las distintas zonas de montaña se refieren a un incremento de la pluviometría, descenso térmico y otras modificaciones en las variables climáticas y físicas, en general, así como en ciertas variables socioeconómicas.

Sin embargo, las dificultades provocadas por la ausencia de observatorios meteorológicos en las zonas más altas y abruptas impiden cono-

1 J. A. Pascual et al. (1988), *Guía de las zonas de montaña de la Península Ibérica*, p. 9, Miraguano Ediciones, Madrid.