

MOZART, AMADO DE DIOS

RESUMEN

Los dos textos agrupados aquí responden a la cuestión de la recepción actual de Mozart por parte de la teología. El primero de ellos reproduce un diálogo sostenido en el Instituto Católico de París, y se concentra en algunos temas esenciales que el autor ha desarrollado a partir de su tesis doctoral: el don, la primacía de lo teologal, la identidad de *eros* y *agape* en las heroínas mozartianas. El segundo presenta su reciente libro acerca de los dos últimos años de la vida de Mozart, y aborda la profunda metamorfosis espiritual padecida por el músico hacia el fin de su existencia, y que lo condujo hacia la paradójal experiencia de la simultaneidad entre un vacío y una sed crecientes y muy dolorosos, por una parte, y la serena y beatífica luminosidad de las treinta obras creadas ese año, por otra. En filigrana puede leerse, como fondo de esta paradoja –y tal como lo muestran el *Requiem* y la última Cantata masónica– una mística vivencia de la redención.

Palabras claves: don, crisis, muerte, vida, Dios.

ABSTRACT

The two texts that have been grouped here reflect the current reception of Mozart in theology. The first one reproduces a dialogue that took place at the Catholic Institute of Paris, and focuses on some essential issues that the author has developed based on his doctoral dissertation: the gift, the primacy of the theologal, the identity of *eros* and *agape* in the Mozartean heroines. The second one presents his recent book about the two last years of Mozart's life, and deals with the deep metamorphosis suffered by the musician towards the end of his existence, which led him to the paradoxical experience of the simultaneity between an increasing and very painful emptiness and thirst, on the one hand, and the calm and beatific luminosity of the thirty works created during that year on the other. In filigree one can read, as the background of this paradox – and as the *Requiem* and the last Masonic Cantata show– a mystical experience of redemption.

Key Words: gift, crisis, death, life, God.

Los dos textos que siguen a continuación se presentan como una presencia de la teología en el conjunto de voces que han celebrado este año el 250° aniversario del nacimiento de Mozart. El primero de estos textos reproduce un diálogo que constituyó el momento culminante de una celebración mozartiana realizada en el Instituto Católico de París el 26 de enero próximo pasado. En dicho acto, el Director del Instituto de Música Sacra, Emmanuel Belanger, me invitó a exponer –en diálogo con la teóloga Claire-Anne Baudin– mi visión acerca de Mozart, como ejemplo de la recepción actual del músico por parte de la teología, siguiendo las huellas de Karl Barth y Hans Urs von Balthasar, entre otros. Me he permitido agregar a este diálogo un hermoso texto de Benedicto XVI acerca de su experiencia como oyente de la música de Mozart.

El segundo texto fue pronunciado por mí junto a Claire Coleman con motivo de la presentación, también en París, de nuestro nuevo libro: “Mozart. La fin de sa vie”.¹ Dicha presentación tuvo lugar el 25 de enero, en la sala Péguy del Centro cultural Bernanos. En el acto se hicieron presentes distinguidas personalidades del mundo de la cultura y del pensamiento. Menciono entre ellos a la eminente estudiosa mozartiana Marie-France Vieuille y al filósofo Alain Cugno.

1. Respuestas de Fernando Ortega a la teóloga Claire-Anne Baudin²

1. *¿Según Ud., la música, para Mozart, es una manera de decir a Dios, o un vínculo a Él?*

La respuesta a esta pregunta puede ser planteada en tres momentos. Ante todo, dado que su pregunta dice “para Mozart”, el testimonio más directo y explícito que tenemos de Mozart mismo es su correspondencia. Muy temprano en su vida, y sin duda porque su padre se lo había repetido, fue conciente de los “talentos recibidos de Dios”, y así lo afirma muchas veces en sus cartas. Sabe que debe hacer fructificar esos talentos, y en eso consiste su tarea como compositor. Desde esta perspectiva, podemos responder entonces que el joven músico ve un vínculo entre su música

y Dios, vínculo en cuanto que Dios es el origen de los talentos que él reconoce. Sin embargo, en lo referente al proceso de creación, Mozart no establece ningún vínculo entre Dios y su música.

En segundo lugar, y alejándonos un poco de Mozart, podemos responder recurriendo al testimonio de algún contemporáneo suyo, como es el caso del historiador Rochlitz. Este relata la reacción de Mozart durante una conversación con músicos protestantes en Leipzig. Lo esencial de su postura –según este testigo– consistió en defender la legitimidad de la composición de música sacra, basando su argumento en su propia experiencia religiosa, vinculada a la emoción que lo invadía de niño durante la liturgia eucarística, experiencia que describió como liberación y redención. Mozart –siempre de acuerdo a este testigo– agregó que si bien esa emoción intensa se perdía luego con los años y la vida mundana, volvía intacta cuando se tomaban los textos religiosos para ponerlos en música. Por lo tanto, para Mozart, componer música de iglesia implicaba una experiencia religiosa. Es posible entonces ver también aquí su música como un vínculo con Dios. Si uno quiere responder a la pregunta respetando el “para Mozart” no parece posible ir más allá de estas ideas. En los dos casos que hemos comentado, la respuesta se ubica en el horizonte de lo *religioso*.

En cambio se puede ir más allá si reemplazamos el “para Mozart” con otros nombres, como por ejemplo: “para Karl Barth”, o “para Hans Urs von Balthasar”, etc. Para Karl Barth, Mozart nos hace oír “lo que veremos al fin de los tiempos: la síntesis de todas las cosas en su ordenación final”. Para Balthasar, Mozart hace audible “el canto de la Creación antes de la Caída y el de la Creación ya resucitada”. En este tercer momento de la respuesta transitamos de los “talentos” al *don*, en sentido fuerte. No ya los dones o talentos a los que se debe responder escribiendo la mejor música posible, bella, buena y verdadera, sino el don inaudito de hacer escuchar realidades tales como la Creación resucitada. Desde esta perspectiva, y respondiendo a la pregunta, se puede afirmar que la música de Mozart “dice a Dios”. Aquí se excede el horizonte de lo religioso y se transita al ámbito de lo *teological*.

Mozart, entonces, dice a Dios. ¡Pero él, por supuesto, no lo sabe! No hace teología sino que deja pasar a través de él en su música “algo” que viene de más allá de sí mismo y que, al mismo tiempo, brota de lo más profundo de sí. Mozart no sabe que su música dice a Dios –o a la Creación resucitada– o si lo sabe, es con un saber inconsciente, un “saber ignorante”.

1. Hugo Safa hace una reseña del libro en este mismo número de la revista.

2. Instituto Católico de París, 26 de enero de 2006.

Pero también nosotros lo ignoramos. Quiero decir que cuando escuchamos la música de Mozart no es que percibamos o reconozcamos a un Dios que ya conoceríamos anteriormente, y del cual tendríamos una idea previa que luego se ratificaría en esta música. Por otra parte ¿qué significaría eso? Pero entonces, ¿cómo entender lo que dicen Barth o Balthasar? Mi respuesta sería la siguiente: al escuchar con atención la música de Mozart, ella nos conduce hacia un ámbito interior –y trascendente– de lo humano. Es la experiencia de la que da testimonio, entre muchos otros, el poeta Claude Vigée. Lo que esta música revela, cuando me uno a ella a través de esa escucha atenta, es el acontecimiento-advenimiento de *mi mejor humanidad*, y es allí, en esa experiencia única, inefable, donde podemos adivinar o presentir que la música de Mozart “dice a Dios”.

2. *Usted le da una gran importancia a la música vocal religiosa: ¿en qué sentido la voz humana es teológicamente importante?*

Creo que para Mozart la voz humana fue el instrumento musical por excelencia, el medio privilegiado para la expresión de su genio. En otros compositores se puede percibir que no es la voz el instrumento privilegiado: para Bach es el órgano, para Haydn las cuerdas, para Beethoven la orquesta, para Schumann o Chopin el piano... Es verdad que también los músicos italianos del XIX privilegian la voz humana en el *bel canto*, pero en un sentido diferente del que tiene en Mozart.

En esta relación intrínseca entre su música y la voz humana hay que destacar el lugar especial que ocupa la *voz de soprano*. Antoine Goléa ha hablado de la atracción erótica que experimentaba Mozart por la voz femenina, y pienso que es verdad. Pero lo más admirable es que las sopranos, en las óperas de Mozart, no sólo ejercen una atracción *erótica* sino que son las protagonistas del amor, del verdadero amor que accede a la grandeza del *agape*, es decir, a la grandeza de la caridad. En las heroínas mozartianas, cantadas por sopranos, asistimos a la unión de *eros* y *agape* –entre deseo y donación– hasta alcanzar “la identidad entre la carencia y la plenitud”, como dice bellamente Alain Cugno. A partir de estas ideas se puede comprender la importancia que tiene la voz humana en Mozart desde un punto de vista teológico.³

3. Estas ideas adquirieron para mí un nuevo relieve cuando pocos días después leí en la encíclica “*Deus caritas est*” de Benedicto XVI: “Él (Dios) ama, y este amor suyo puede ser calificado

3. *Mozart, poco religioso, es en realidad teologal: he ahí el centro de su comprensión del músico. ¿Podría hablarnos de esto?*

Quizá pueda, a través de un ejemplo, decir lo esencial acerca de esta tema que, como Ud. muy bien dice, constituye el centro de mi comprensión del pensamiento musical mozartiano. Cuando Mozart pone en música un texto litúrgico que se vincula directamente con una plegaria, como un *Agnus Dei*, o el *Ave verum Corpus*, lo que escuchamos es la experiencia de haber sido ya –anticipadamente– escuchada, atendida. Sentimos que la súplica que expresa esa plegaria se dice a partir del consuelo de haber sido ya recibida por Dios. Esta realidad ilustra esa dimensión más teologal que religiosa que perfuma toda la música de Mozart: la plegaria tiene lugar, a pesar de haber sido ya escuchada. Una vez más nos encontramos con ese misterioso fondo propio de la música mozartiana, el de una felicidad que anticipa aquella –aún mayor– que esperamos alcanzar.

4. *¿Diría Ud. que la creación musical de Mozart, sin que esto haya sido intencional, es “encarnación de la gracia”, o la fórmula le parece poco adecuada?*

Si se entiende a la gracia no como una “cosa” sino como lo que realmente es: una vida, un movimiento dinámico, entonces diría que sí. Sin embargo, la fórmula “visitación de la gracia” me parece preferible, porque mantiene mejor esa idea de dinamismo. “Encarnación” podría dar la idea de una cosificación de la gracia. En cambio “visitación” dice bien lo esencial del don: Mozart visitado por la gracia, su música como la *traza* de esta visita. Y a la vez esta fórmula tiene otra ventaja: en la medida en que captamos esa traza, podemos reconocernos, también nosotros, como seres visitados. Muchas gracias por su atención.

sin duda como *eros* que, no obstante, es también totalmente *agape*” (n. 9). Volví a pensar en lo que había dicho, en que para Mozart, la voz de soprano, tal como él la experimentaba, representaba a la vez el instrumento humano perfecto y la plenitud del amor. Esos dos rasgos evocan, respectivamente, la Encarnación y la Pasión de Dios. Si acaso un Dios se dice en la música de Mozart, ese Dios privilegia –para decirse– la voz de lo humano y la del amor. Escuchar a Mozart puede ayudarnos a captar la belleza del amor, descubriendo como ingrediente esencial de la belleza de ese amor el hecho de que sea *cantable*. El poder cantarlo –sobre todo interiormente– puede quizás ayudar a vivirlo.

Post scriptum

He hecho referencia en una nota a la Encíclica de Benedicto XVI. Me gustaría terminar esta evocación mozartiana citando, por su profundidad y belleza, este otro texto del papa: “Cuando en nuestra parroquia de Traunstein, en los días de fiesta, tocaban una misa de Mozart, a mí, que era un niño pequeño que venía del campo, me parecía como si estuvieran abiertos los cielos. Delante, en el presbiterio, se formaban columnas de incienso, en las que se quebraba la luz del sol; en el altar tenía lugar la celebración sagrada, de la que sabíamos que abría para nosotros el cielo. Y desde el coro resonaba una música que sólo podía venir del cielo, una música en la que se nos revelaba el júbilo de los ángeles por la belleza de Dios. Algo de esta belleza estaba entonces entre nosotros. Tengo que decir que algo así me sucede todavía, cuando oigo a Mozart. En Beethoven oigo y siento el empeño del genio por dar lo máximo, y de hecho su música tiene una grandeza que me llega a lo más íntimo. Pero el esfuerzo apasionado de este hombre resulta perceptible, y a veces, en un paso u otro, en su música parece notarse también un poco esta fatiga. Mozart es pura inspiración –o, al menos, así lo siento yo–. Cada tono es correcto y no podría ser de otra manera. El mensaje está sencillamente presente. Y no hay en ello nada banal, nada sólo lúdico. El ser no está empequeñecido ni armonizado falsamente. No deja fuera nada de su grandeza y de su peso, sino que todo se convierte en una totalidad, en la que sentimos la redención también de lo oscuro de nuestra vida y percibimos lo bello de la verdad, de lo que tantas veces queríamos dudar. La alegría que Mozart nos regala, y que yo siento de nuevo en cada encuentro con él, no se basa en dejar fuera una parte de la realidad, sino que es expresión de una percepción más elevada del todo, que yo sólo puedo caracterizar como una inspiración, de la que parecen fluir sus composiciones como si fueran evidentes. De modo que, oyendo la música de Mozart, queda en mí últimamente un agradecimiento, porque él nos ha regalado todo esto, y un agradecimiento, porque esto le haya sido regalado a él.”⁴

4. BENEDICTO XVI, “Mein Mozart”, texto publicado en el diario *Kronen Zeitung*, Viena, 6 de enero de 2006.

2. Presentación del libro “Mozart, el fin de su vida”, por Fernando Ortega y Claire Coleman

Este año el mundo musical celebra los doscientos cincuenta años del nacimiento de Mozart, que tuvo lugar en Salzburgo, Austria, el 27 de enero de 1756. Nos unimos a esta celebración publicando nuestro tercer ensayo sobre Mozart.

Después de *Belleza y Revelación en Mozart* (1998) y de *La voz oculta* (2002), hemos escogido esta vez concentrarnos sobre el fin de la vida de Mozart, más precisamente sobre sus dos últimos años, 1790 y 1791, dos años que marcan un profundo cambio en su música. En su música, pero también en su vida. Nuestra investigación no separa la música y la vida: tomamos de cada una de ellas aquello que puede iluminar a la otra, aún cuando Mozart nunca haya escrito una música autobiográfica como lo hicieron después de él los románticos.

La primera sorpresa que se impone cuando uno estudia los dos últimos años es de orden cuantitativo: llama la atención el escaso número de obras compuestas en 1790. Mozart escribió cerca de seiscientos treinta obras, es decir un promedio de veinte por año, habiendo comenzado su actividad creadora hacia la edad de seis años. Y bien, el penúltimo año de su vida, 1790, se distingue de todos los otros por una caída brutal de la producción. Solo emergen cuatro partituras terminadas: dos cuartetos para cuerdas, una Fantasía para órgano, un quinteto para cuerdas. Éste es un hecho en el cual todo el mundo coincide. Ningún estudio sobre Mozart omite señalar, aunque sea brevemente, el año 1790 como aquel del silencio creador. Esta caída de la producción representa, por sí sola, un enigma. Pero hay más.

De esta época datan dos cartas de Mozart a su esposa –la primera del verano de 1790, la segunda del verano de 1791– en las cuales el músico confiesa a Constanza un profundo malestar. Los dos pasajes de estas cartas que hacen referencia a esa situación se parecen: el primero menciona un “vacío glacial”, el segundo evoca “un vacío que duele mucho”, y “una sed que no cesa jamás y que crece de día en día”. Habiendo observado que la segunda carta, la más dolorosa, se sitúa en el centro del año más fecundo –el último año de Mozart, que abarca unas treinta obras–, decidimos concentrarnos sobre esos dos años para intentar comprender el sentido verdadero de las confidencias hechas a Constanza y tratar de captar la razón última del silencio musical de 1790. Esta cuestión ocupa la primera parte de nuestro ensayo y se intitula “El enigma de 1790: la prueba y el silencio”.

Hemos buscado las razones de esta profunda crisis interior –cuyo inicio es contemporáneo con la improductividad de 1790– donde lo hacen todos los autores: en la vida afectiva de Mozart, en su vida profesional, en sus relaciones con el emperador. Y hemos pensado que todo eso pudo muy bien haber repercutido sobre su moral y su productividad. Pero nos parece que es la muerte de su padre Leopoldo Mozart, tres años antes, la que jugó un papel determinante en el origen del gran cambio que va a sufrir Mozart. Para nosotros, el origen de la crisis, el inicio de la lenta e ineluctable caída que desembocará en *Così fan tutte* y en el silencio que le sigue, se ubicaría entonces en 1787, año signado por la muerte de Leopoldo y también por la ópera *Don Giovanni*.

Este período de silencio creador –que nosotros preferimos llamar “improductividad”– no será vivido por el músico en la mera pasividad: la reconstrucción de sí mismo que emprende Mozart en 1790 es el fruto de una profunda reflexión interior y de inmensos esfuerzos a fin de darle a su carrera una dirección nueva.

En efecto 1791 no marcará un retorno a la música anterior a la prueba. Ligada a la prueba, que va a durar hasta el fin, será sin embargo una música nueva. Despojada de toda rebelión, de toda pasión, será la manifestación de *la noche radiante en la que va a cumplirse el nacimiento de Mozart a su verdadera humanidad*. No es por lo tanto el “divino Mozart” el que nos interesa sino que, por el contrario, queremos hablar del Mozart humano, y más aún de lo humano “despertado” en él.

Actualmente, a pesar de que estamos tan lejos del siglo XVIII y de que nuestro mundo sea tan diferente de aquel que conoció Mozart, nuestro músico ha sido comprendido y amado como nunca antes lo había sido. Esto no se debe ni a los recientes descubrimientos históricos –que por otra parte ignora el gran público–, ni a la práctica musical con instrumentos de época. Si comprobamos que Mozart es más actual que nunca es quizá porque sentimos en su música algo que corresponde a una necesidad epocal de la humanidad, que es a la vez una necesidad del hombre concreto. Ahora bien, desde hace unos quince años, cada uno de nosotros puede comprobar una acumulación de hechos objetivos que muestran que la humanidad se dirige hacia una nueva etapa a través de una crisis sin precedentes. Todas las anteriores: el Renacimiento, la Reforma, la Revolución francesa... tenían, a pesar de todo, un carácter local que no lo tiene la crisis actual, la de la globalización. Se puede presentir, a través de diversos signos, que la humanidad sufre de una sed ardiente, esencial. Se

siente que una mutación profunda se está operando en Occidente con consecuencias para todo el planeta. ¿Una mutación hacia qué? Nadie lo sabe. Pero la salida de la crisis actual no irá en el sentido de un regreso a lo ya conocido. Sería imposible. Deberá tomar otra dirección.

Diciendo esto ¿nos hemos alejado de Mozart? No, todo lo contrario. Porque él también conoció algo análogo, una crisis mayor, una mutación profunda, sin saber hacia dónde lo conduciría.

Nuestro estudio comienza en las vísperas del año 1790. Mozart cumplirá treinta y cuatro años en enero de ese año. Acaba de concluir un encargo del emperador, una ópera bufa: *Così fan tutte*. Dos años después habrá muerto. Durante los meses de enero y febrero *Così* se representará cinco veces, luego de lo cual, el veinte de febrero, la muerte de José II interrumpe las representaciones. Se decreta un duelo nacional y todos los teatros cierran por duelo.

A partir de allí y hasta diciembre, Mozart entra en ese período doloroso y estéril que tanto ha intrigado a los musicólogos y a los biógrafos: el año del silencio creador. Se han invocado todo tipo de razones para tratar de justificar esta improductividad: la miseria material (algunos afirman hoy que no es más que una leyenda), la enfermedad, las deudas, la preocupación de Wolfgang por la salud de Constanza. Todas estas razones son válidas, pero ¿dan una explicación convincente del silencio del creador tan prolífico que era Mozart? En todo caso solo Jean-Victor Hocquard rechaza la hipótesis de un Mozart reducido al silencio por los motivos que hemos mencionado. Para él, sólo razones de orden intelectual pueden explicar la improductividad de 1790. Es normal que los estudiosos hayan opinado todos de diversa manera para explicar este silencio, dado que el mismo es un hecho raro.

Pero si la improductividad ha inflamado las imaginaciones, es asombrosa la indiferencia, digamos incluso la falta de curiosidad, que inspiran las líneas escritas a Constanza en julio de 1791: “...una suerte de vacío que duele mucho, una cierta sed que no cesa jamás y por lo tanto jamás es satisfecha, que dura siempre e que incluso crece de día en día”. Estas palabras por cierto no pueden sino producir perplejidad ya que ese año el músico reencontró toda su energía creadora. Por otra parte sus finanzas se estabilizan, los pedidos afluyen y su salud mejora. ¿Cómo osa quejarse de una sed “que crece de día en día”? Ante esta confesión y a falta de poder explicarla de manera convincente, muchos han preferido ignorar estas líneas enigmáticas. En cuanto a nosotros tratamos largamente acerca de esto en la segunda parte de nuestro ensayo.

Como acabamos de indicarlo para nosotros el origen de esta crisis de 1790 es muy anterior, se remontaría a los años 1786 y 1787. En 1786 Mozart escribe *Las Bodas de Fígaro*, su ópera más concreta, la más feliz. Y el año 1787 es el de *Don Giovanni*. Entre las dos, un año apenas. Pero en ese intervalo algo ha conmocionado en profundidad el pensamiento de Mozart. En las *Bodas* –que pertenece a un año particularmente fecundo– encontramos una calidad única de felicidad; una felicidad que en adelante no se escuchará más y que señala quizás el punto culminante de una ilusión y de una ignorancia. Es una ópera en la que Mozart crea lo que jamás había existido antes que él: seres vivientes verdaderos. El espectáculo es realista, la atmósfera de felicidad y redención es tal que se comunica a los espectadores, es una creación de lo humano en música. En las *Bodas*, Mozart ha alcanzado un punto culminante de su ideal humanista, en el que ya se concreta la divisa “Libertad-Igualdad-Fraternidad”.

Y sin embargo esta belleza dichosa no tendrá continuación en su obra. ¿Acaso Mozart presintió los límites de los ideales que proponía el iluminismo? ¿Comprendió proféticamente, acaso, que lo que cantaba y celebraba en *Las Bodas de Fígaro* era la fragilidad misma? Hoy sabemos que la cultura humanista sobre la cual habían sido edificados los dos últimos siglos no logró impedir la barbarie. Si hoy se ha rechazado ese humanismo es quizá por haber constatado trágicamente su ineficacia sobre la dureza del corazón humano. Ahora bien, inmediatamente después de *Las Bodas de Fígaro*, Mozart giró hacia lo violento y lo dramático. Pensamos que esta profunda ruptura, que tuvo lugar en el intervalo entre las *Bodas* y *Don Giovanni*, no fue solamente el fruto de una reflexión: a nuestro juicio ella tiene como origen un acontecimiento que golpeó de lleno al músico, la muerte, en mayo de 1787, de su padre Leopoldo.

Hacia fines de mayo de 1787, mientras ya trabajaba en *Don Giovanni*, Mozart se enteró de la muerte de su padre. Si bien para él era algo previsible, el golpe fue ciertamente profundo y nos equivocáramos si minimizásemos las palabras que escribió en *post scriptum* a una carta muy breve a un amigo: “Le anuncio que he recibido hoy la triste noticia de la muerte de mi excelente padre. Usted puede imaginarse mi estado.” Nos lo imaginamos. La muerte de Leopoldo fue precedida de una larga e inquietante enfermedad, durante la cual Mozart, alertado por un tercero, dirigió a su padre la célebre carta del 4 de abril. Si bien está ampliamente inspirada en una obra de Mosche Mendelssohn, esta carta expresa muy bien los sentimientos del músico en este período de su vida: el pensamien-

to masónico, muy presente, va unido a la toma de conciencia de un sufrimiento vinculado a Leopoldo.

Se sabe que desde hacía tiempo la cuestión de la muerte obsesionaba al joven Mozart. Esta carta nos enseña que el músico, con la ayuda del pensamiento masónico, intentaba domesticar a la muerte hasta el punto de lograr practicar una convivencia fraterna con ella, a la que denomina “mejor amiga del hombre” y “verdadera finalidad de nuestra vida”. Escribe: “jamás me acuesto sin pensar que, aunque sea muy joven, quizá no estaré más aquí mañana”. Mozart interiorizaba pues, el hecho ineluctable de la muerte, intentando darle un sentido positivo mediante la reflexión, y no ya, como en 1778 mediante argumentos tomados de una creencia sincera pero inmadura. Cuando Leopoldo desaparece, el músico ya no tiene veintidós años como cuando había perdido a su madre; tiene nueve años más, ha enterrado a varios hijos, y perdido amigos próximos. Todo invita a creer que este nuevo acontecimiento, con su consecuencia probable de remordimientos y reproches, abrió en él una herida profunda, que lo llevó a experimentar la realidad de la muerte no ya sólo –racionalmente– como “amiga”, sino en su carne, como “enemiga”. En su nueva ópera se reflejará esta doble experiencia.

Resulta difícil resumir en pocas frases lo que significó, a nuestro juicio, el efecto sobre el propio Mozart de la creación de su *Don Giovanni*, poco tiempo después de la muerte de Leopoldo. Sólo podemos indicar acá que la composición de esta obra maestra fue la ocasión de un gran cambio para el músico. Un cambio a la vez de orden musical, estético y espiritual. En efecto, a partir de *Don Giovanni*, Mozart va a renunciar a la tentación romántica –la tentación del “poder”– y a partir de entonces su música va a conocer un período de decantación que durará dos años. Es una decantación que no tiene nada en común con simples retoques cosméticos. Tampoco consiste en frenar el carácter expansivo de una obra, ni de reducir su expresividad. Se trata de una orientación interior: si el músico renuncia de ahora en más a la seducción del romanticismo es porque ha comprendido que ese camino, huyendo de lo real de la existencia humana y especialmente negando la muerte –también paradójicamente en su exaltación– no correspondía a su genio propio. *Così fan tutte* será la última etapa de ese trabajo de decantación de la música antes de que se instale el enigmático silencio de 1790.

Ese año el acontecimiento biográfico mayor en la vida de Mozart es, sin duda, la muerte del emperador José II. Esa desaparición es una de las

más importantes entre las razones que condujeron a Mozart a emprender una revisión profunda de su vida y de su música. Una cosa es cierta: el músico experimentó la muerte del emperador como una catástrofe. Dependía completamente de él. Ahora bien, José II era un espíritu libre, gran reformador, próximo a la masonería. Su desaparición dejaba a Mozart como en suspenso, en la mayor incertidumbre sobre su futuro profesional. Y sin embargo, durante años, la relación entre los dos hombres había sido ambigua: fuera de las tres grandes óperas que le encargó, José II mantuvo a Mozart a distancia y ni siquiera una vez lo invitó a ejecutar música para él, mientras que convidó con frecuencia a compositores de tercer orden. Pero Mozart no había percibido esto, y creía contar con el favor del emperador. Después de su muerte, el mundo musical vienés, hasta entonces silenciado, hizo revelaciones poco halagadoras acerca de los gustos musicales del emperador, revelaciones que indudablemente llegaron a Mozart. Fue para él un golpe muy duro. Descubrió entonces que había sido un juguete del emperador, y además su cómplice para ofender la moral tradicional de la aristocracia vienesa, a la que el emperador odiaba. Esto puede hacernos reír hoy en día, pero a fines del siglo XVIII los temas de las óperas que escribía Mozart sobre los libretos de Da Ponte eran juzgados inmorales. Es verdad que *Las Bodas*, *Don Giovanni* y *Così* celebran alegremente la infidelidad conyugal. Estas obras tratan en todo caso del vertiginoso deseo de aquello que no se tiene, ni se debe tener. De la trilogía, sin duda *Così fan tutte* pareció la más escandalosa, puesto que a diferencia de las dos precedentes, no ofrece ninguna conclusión moralmente satisfactoria. Por lo demás estas óperas –la “trilogía Da Ponte”– fueron, desde el origen, incomprensibles: Beethoven mismo las juzgaba inmorales. Se veía en ellas obras escandalosas, sin percibir que la música las transformaba en obras altamente morales. Pero esto se llegó a comprender recién muy avanzado el siglo XX.

Como ya lo hemos dicho, los estudiosos de Mozart han encarado variadas hipótesis para explicar la improductividad de 1790, todas las cuales pueden tener una parte de verdad sin que ninguna de ellas, a nuestro juicio, aporte la clave de este enigma. Por otra parte para calificar esta improductividad muchos han hablado de “esterilidad”. Otros han evocado una “extinción del genio”, lo que nos parece inverosímil. Cuando se considera el asombroso reflorecimiento musical del último año, ¿cómo es posible aceptar seriamente que el genio de Mozart se haya extinguido bruscamente? Si es verdad que muchos se han interesado por el silencio

de 1790 ninguna voz se elevó jamás para explicar ese reflorecer, diez meses más tarde, de la producción musical. En nuestro libro, nuestras respectivas interpretaciones del silencio de 1790 difieren, sin que por ello sean antagónicas.

De todos modos una cosa es cierta: en ese año Mozart cambió su vida. Fue un tiempo de silencio y de *impasse* durante el cual el músico renovó su pensamiento creador, y eso no podía darse sin una profunda y previa transformación interior. Acerca de esta transformación Mozart no dijo nada, pero la música habla mucho más que todas las confidencias, y bastará entonces escuchar con atención el quinteto en Re de diciembre de 1790. A partir de allí las numerosas obras del último año nos permitirán, retrospectivamente, hacernos una idea acerca de lo que debió ser el trabajo interior encarado por Mozart en 1790.

La segunda parte de nuestro ensayo aborda el último año bajo el siguiente título: “El misterio de 1791: el hombre despierto”. Comprobamos que Mozart, con mejor salud, lleno de encargos y proyectos, retoma la composición y escribe unas treinta partituras de las cuales más de la mitad son obras maestras, mientras que sin embargo él se encuentra sumergido en un gran vacío interior. Llegados allí nos preguntamos: ¿cómo es posible que ese vacío “que hace mucho daño” y esta sed “que crece de día en día” hayan podido coexistir con un tal rebrote de vitalidad, con una música en la que reina un tal sentimiento de plenitud?

Las casi treinta partituras del último año se distancian de toda la producción anterior. Ya no se encuentran más ciertos rasgos característicos del Mozart precedente: entre otros la alegría eufórica ha desaparecido, así como las ensoñaciones y los impulsos demoníacos. Si es verdad que Mozart recuperó la energía creadora, ésta ya no se acompaña de ningún acento triunfal o victorioso, sino que, al contrario, se encamina hacia el desasimiento interior y hacia el despojo en la escritura musical.

Es verdad que las treinta obras de 1791 tienen un aire de familia, como si tuviesen un mismo color y una misma sonoridad. Eso se debe seguramente a su fuerte unidad de pensamiento. Ante estos hechos nos hemos preguntado si, para ser comprendida, esta música no debería ser relacionada a la presencia de ese “vacío que hace mucho mal” y a esa sed “que crece de día en día”. No en el sentido de que la música se haga el eco de ellos, sino en cuanto que ella va a contracorriente de ese estado espiritual, y eso justamente podría ser el indicio de una relación. La coexistencia entre el malestar profundo experimentado por Mozart y el anticipo de

la beatitud que expresa su música nos incita a ver, según la bella fórmula de Alain Cugno, “la identidad entre la carencia y la plenitud”.

Todas estas páginas tienen un carácter intimista sin precedente, en realidad toda la música de este año es como un largo diálogo interior con un Amigo. Pero también otra cosa ha desaparecido de la música: el dolor –siempre retenido– que en muchas de las partituras anteriores se manifestaba como amargura, tensión, o crispaciones. Ahora se siente una herida, pero una herida curada.

Por otra parte la música del último año es un mundo nuevo que se expresa como mundo de poesía. Siempre la poesía y la prosa se alternaban en la música de Mozart, pero ahora prevalece la poesía. Esta densidad poética es el sello propio del último año, consecuencia de un avanzar de Mozart hacia el hombre interior. Efectivamente, como ya lo hemos dicho, a lo largo de los tres años que siguieron a *Don Giovanni*, Mozart comprendió que, a la inversa del desborde romántico, su camino era el de un despojo de su pensamiento y su escritura para alcanzar la densidad poética. Y en este último año recoge los frutos de su esfuerzo.

A partir del quinteto en Re, obra bisagra entre los dos últimos años, la música se purgará de toda ensoñación, de toda evasión. Ya no se siente más el estallido del gozo, sino una forma serena y estable de felicidad. Lo que ella expresa es nada menos que el acceso a la unidad de sí mismo. El largo viaje interior que conduce hacia esta unidad ha sido admirablemente dicho por Claude Vigée, que nos ha hecho el honor de escribir un prefacio en el cual relata la experiencia conmovedora de su encuentro con Mozart.

Este acceso a la unidad de sí mismo, Mozart lo conoció durante los meses de silencio creador en 1790. Es por eso que un año más tarde, en medio de obras muy serenas que afirman ese logro, los términos dolorosos de la carta de julio a su mujer son casi incomprensibles. En esas líneas hay algo que Mozart no dice pero que cualquiera puede adivinar: el sentimiento de una carencia esencial. Pero al mismo tiempo la música es lo contrario del vacío. Ella nos pone también a nosotros en un estado de deseo de algo que nos desborda infinitamente, a la vez que nos ofrece una pregustación, un anticipo de lo definitivo. Hemos evocado a menudo la inmutabilidad de la música de Mozart; pues bien, el último año es como un lugar de permanencia, un lugar en el que Mozart va a instalarse.

Pero ninguna transformación profunda puede ser separada de una experiencia vivida. Ahora bien, desde el verano precedente de 1790, mientras que casi no componía nada, se sabe que Mozart se había com-

prometido en proyectos concretos, especialmente al unirse a la *troupe* de Schikaneder y participando en una ópera colectiva, *La piedra filosofal*. Se mezcló con esos saltimbanquis, hizo música con ellos y como ellos. Todo esto es mucho más que una anécdota: Mozart no dudó en sumergirse en este medio muy popular. Este músico de genio que sabía todo, que dominaba todo, trabajó en el mismo nivel que los otros músicos del grupo.

Es allí, en esta experiencia muy concreta de trabajo y fraternidad, tejida de relaciones humanas simples y de sincera amistad, que Mozart fue tocado por un deseo que de ahora en más será para él una prioridad: *escribir una música accesible a todos, una música que sin renunciar un ápice a su perfección, sin caer jamás en lo fácil y lo sentimental, llegue directamente al corazón de todos para ser una alegría, un alimento para los más simples*. Ya no escribe más sólo para los eruditos, como lo había hecho el año precedente con los dos cuartetos, sino que escribe para todos. Esta alianza nueva entre simplicidad y ciencia consumada es uno de los rasgos propios de la música de su último año.

Hemos imaginado las obras de 1791 bajo la forma y el símbolo de un arco iris –el signo bíblico de la Alianza de Dios con la humanidad después del Diluvio– que recubre todo el año y que iluminan tres obras en particular que hemos denominado los “tres astros”. Estas tres partituras son: el *Larghetto* del concierto para piano en Si bemol del mes de enero; el *Ave verum Corpus*, motete eucarístico compuesto en junio, y finalmente, el *Adagio* del concierto para clarinete que data del mes de octubre. Estos tres astros están rodeados de obras que mantienen algún vínculo con cada uno de ellos. Considerándolas globalmente se percibe muy bien que todas se refieren al mismo universo espiritual y se pueden agrupar en el interior de ese arco iris imaginario según sus diversas bandas de color, cada una de ellas con un título preciso: “Los tres astros”, “De niños o ángeles”; “El corazón humano”; “La muerte transfigurada, la redención del pecador”; “Divinamente humano, humanamente divino”.

Para terminar esta presentación de nuestro libro evocaremos dos obras mayores: el *Requiem* y la Cantata masónica. Ante todo recordemos que el *Requiem* no es la última obra de Mozart, a pesar del número del catálogo Köchel. El *Requiem* fue encargado a Mozart hacia fines de julio. Se sabe que trabajó en él en agosto y luego de manera intermitente durante los tres meses siguientes. Cuando murió el 5 de diciembre, lo dejó inconcluso, pero es importante recordar que desde septiembre y hasta mediados de noviembre terminó dos óperas, compuso un concierto para cla-

rinete, y finalmente, una cantata masónica. Una de las razones que explica el número de catálogo Köchel del *Requiem* como última obra, es ciertamente el hecho que la víspera de su muerte Mozart reclamó la partitura y escribió aún algunos compases.

El impacto del *Requiem* sobre el oyente es de una fuerza inaudita, probablemente sin igual en la historia de la música. Algunos de sus pasajes duros, arcaicos, contrastan con el clima de paz y de serenidad propio del último año. Esto sucede evidentemente a causa de la famosa Secuencia: el *Dies irae* de Tomás de Celano, fraile menor del siglo XIII. Ante este texto Mozart sin duda se estremeció: nunca antes había compuesto una Misa de difuntos, nunca se había encontrado ante el texto de la Secuencia, que contiene imágenes de una gran violencia. ¿Y qué rostro de Dios percibe allí? Un rostro ambiguo, con rasgos de misericordia pero también con los de la Estatua de piedra, esa Estatua que encarnaba a un Dios aterrador y justiciero, cuyas exhortaciones poderosas no lograron sin embargo, doblegar a Don Juan, que muere condenándose. Pues bien, es extraordinario comprobar que esta Misa de difuntos fue para Mozart la ocasión de responder a las preguntas que habían quedado en suspenso en su ópera de la muerte, *Don Giovanni*. La maduración del pensamiento de Mozart permitió que su nueva visión de la muerte se tradujese en el *Requiem* como una respuesta a la trágica aventura de Don Juan. Esta respuesta es nada menos que la redención del pecador.

La obra que debe ser considerada como la última de Mozart es la Cantata masónica, terminada el 15 de noviembre. Fue escrita para la inauguración de un nuevo templo de la logia que frecuentaba Mozart. Fue ejecutada el 18, probablemente bajo su dirección, durante una sesión en la cual el músico contrajo la enfermedad que acabaría con él dos semanas más tarde. Esta obra es como la culminación del mejor Mozart. Desde el punto de vista masónico puede ser considerada como plenitud de *La Flauta mágica*, como si nos permitiese percibir lo que ocurre en el interior del templo luego que sus puertas se han cerrado tras la entrada a la gloria de Tamino y Pamina. Por eso simboliza el tránsito de un estado a otro: el largo itinerario del tenor antes de unirse al bajo indica claramente el trabajo de muerte a sí mismo y el peso de las pruebas que es necesario soportar en soledad antes de desembocar en la Luz. Desde este punto de vista, el gran soplo que atraviesa la Cantata celebra el nacimiento del hombre a su verdadera humanidad.

FERNANDO ORTEGA

25/26-01-06 / 17-04-06

BALANCE DEL PRIMER SIMPOSIO INTERNACIONAL DE TEOLOGÍA SOBRE LA SHOAH EN ARGENTINA

En esta sección se ofrece el texto de la “Declaración Final” del Primer Simposio Internacional de Teología sobre la Shoah en Argentina, precedida de una breve presentación de Víctor M. Fernández.

Nuestra Facultad de Teología fue coorganizadora, junto con la Confraternidad judeo-cristiana de Argentina y el Instituto universitario ISE-DET (protestante), de un Simposio internacional de alto nivel teológico, en el cual pudimos dialogar y confraternizar con rabinos de nuestro país. Fue una experiencia altamente emotiva que produjo *un avance significativo en nuestras relaciones* con judíos y evangélicos. Se trata del primer simposio internacional de teología cristiana celebrado en Argentina acerca del tema: “Holocausto-Shoá. Sus efectos en la teología y la vida cristiana en Argentina y América Latina”.

Entre inscriptos, expositores, autoridades religiosas y visitas ocasionales, participaron alrededor de trescientas personas, con un clima general de profundo interés.

Los expositores fueron: John Pawilkowski (“Estado de situación”), Reinhard Böttcher (El antijudaísmo de Lutero), Roberto Mosher (El catolicismo y la Shoah), Víctor M. Fernández (La interpretación de la Biblia después de la Shoah), Emilio Castro (El impacto de la Shoah en América Latina), Ignacio Pérez Del Viso (Memoria e historia), Marcelo González (Motivos y expresiones antijudías en la Argentina), Norberto Padilla (Pronunciamentos católicos sobre el diálogo judeocristiano), Jerónimo Granados (Pronunciamentos evangélicos).

Todos los expositores tuvieron reacciones judíos, evangélicos o católicos, según el caso. Si bien se trataba estrictamente de un Simposio de