

MOZART EN KIERKEGAARD

José María Prieto

*music wih we seize
to body forth our own vacuity*
T. S. Eliot

Ocupaba la segunda platea en el Teatro Real de Copenhague y desde ella asistió a la representación de *Don Giovanni*. Debió ser a partir de 1835, cuando contaba veintidós años. Esa ópera estaba inscrita en el repertorio del Teatro desde 1807, fecha de la primera puesta en escena en Dinamarca, con el libreto traducido y adaptado al danés por Krose.

En su primer viaje a Berlín en el crudo invierno de 1841 tiene otro encuentro con esta obra. Se siente fascinado por una de las cantantes: “Una cierta señorita Hedevig Schulze, cantante de Viena, representa aquí en Berlín el papel de Elvira. Es bastante hermosa, tiene aplomo en escena, y por el porte, el atavío (vestido de seda negro, cuello escotado, guantes blancos) tiene un parecido sorprendente con una joven dama que conozco. ¡Qué extraño encuentro!” En carta a su amigo y confidente E. Boesen precisa que ella vive en su vecindad y que una artista en general no tiene gran cosa que perder. La joven dama, la joven muchacha a quien recuerda es Regina Olsen.

Las clases de Schelling al principio le entusiasman cuando oye hablar de realidad. Las expectativas no se cumplen y hastiado las deja. El está pensando en el individuo concreto. Sin embargo, otros viajes más hizo a la capital prusiana en 1843, 45 y 46, ya no en invierno, sino en primavera. Los viajes son agotadores. Por barco hasta Stralsund, y en diligencia después. Otras veces por Hamburgo; la mitad del recorrido se hace en treinta y seis horas de diligencia ("Los expertos suelen discutir mucho sobre cuál ser el asiento más cómodo en las diligencias. Para mí, la verdad, todos son igualmente detestables"). Nos informa que allí hay tres teatros: el de la Opera es verdaderamente *grossartig*, escribe en alemán; el Real es instructivo. "Yo, personalmente, no puedo decir si esto es verdad o mentira, pues nunca he asistido a tales representaciones. Conozco, en cambio, muy bien

otro de los teatros berlineses, el Königstädler Theater". Inaugurado en 1824, se representaba en él un género de obras llamado *Posse*, de carácter cómico-musical, próximo a la farsa y el vodevil. Entre el público, ordinario y ruidoso, asiste a la representación de *El talismán* de Nestroy. Pero de pronto se da cuenta: "En uno de los palcos frente al mío y en la segunda fila estaba sentada una jovencita... Mirar a esta jovencita se convirtió para mí en parte del espectáculo". Con la imaginación regresa a la patria: "yo sé donde habita a pocas millas de Copenhague una muchacha en flor... ¡Oh muchacha feliz y encantadora! ¡Quiera Dios que si algún hombre llega a conquistar un día tu corazón, lo puedas hacer tan dichoso, siéndolo todo para él, como me has hecho a mí dichoso sin ser ni hacer nada por mí!" Otra vez, la repetición, la nostalgia de Regina Olsen.

Siempre Regina, desde la sublimidad de *Don Giovanni* a la vulgaridad de *El talismán*, la aparición de la joven dama, la joven muchacha señala el ideal inalcanzable y el horizonte del deseo del deseo, el mito de la eterna novia inalcanzable. En el escenario de la subjetividad, la eternamente joven se transforma en mito, en recuerdo del presente. Las cartas no tienen fecha; el sentimiento está ahí para siempre. También en Dresde, Juan, el seductor del *Diario*, vio una actriz muy parecida a la muchacha de la que se había enamorado. El proceso se acentúa: sólo en la repetición se alcanza la idealidad. Regina abre la problemática mozartiana. ¿Quién es él en relación con ella? El mito del seductor Don Juan, presentado con seductora musicalidad, se cruza. ¿Qué hacer desde la pasión erótica? ¿Seducir o sublimar?

No resulta fácil hablar con este filósofo, oculto tras los disfraces de sus numerosos seudónimos (heterónimos, en el sentido de Pessoa). ¿Es el mismo sujeto el que aplaude en la ópera y en un vodevil? ¿Son experiencias personales o pensamientos? ¿Son atribuibles a un mismo individuo la multiplicidad de enfoques, matices, situaciones presentadas? Fácilmente patinamos sobre el resbaladizo conjunto de su vasta e intencionadamente literaria obra, casi indecible más allá de las palabras originales. Queda una posibilidad: jugar a su juego, sumergimos en su propia ficción. Porque, ¿todo este mundo es un mundo de siluetas o sombras chinescas?

Ha ido muchas veces a la ópera, y también a revistas musicales, y entre todas las experiencias musicales se produce el deslumbramiento por *Don Giovanni* ("El que quiera no perder de vista la auténtica grandeza imperecedera de Mozart, se cuidará muy bien de no

apartar nunca los ojos de su *Don Juan*. En comparación con esta ópera todo lo demás es accidental y fortuito”), un deslumbramiento que no le impedirá formular un reparo crítico: “en esta ópera, en efecto, hay dos números que yo estimo deben ser eliminados”: el aria de Don Octavio y el aria de Donna Anna. Son más bien números de concierto que relatos de música dramática. Como personajes son insignificantes y su eliminación acrecentará la perfecta rapidez dramático-musical de la ópera.

Nada es comparable a *Don Giovanni*. Incluso el tema de *La flauta mágica* “en cuanto tema operístico se ha frustrado radicalmente”. No es una ópera clásica aunque algunos números de concierto y algunas explosiones líricas son perfectas y conmovedoras. Pero se ha introducido en ella una profunda concepción ética y se ha recurrido a argumentos dialécticos. Este planteamiento rebasa los límites de la música. La flauta de Tamino falla desde el principio; está fuera de la línea musical, no es una figura musical. En general esta ópera es “un entresijo de ideas que no tiene nada que ver con la música”, sino con el lenguaje en cuanto tendente a la configuración de la conciencia, es decir como actividad ética.

El carácter clásico y eterno de la música de Mozart radica en haber expresado “la musicalidad absoluta de Don Juan”. En esta ópera la idea y la forma, la materia y el medio se identifican plenamente. Los sonidos sensibles mismos expresan la sensualidad del tema. En ninguna otra ocasión se produce esta implicación. (No alude nunca a *Così fan tutte*.) Es la perfecta expresión del erotismo: la inmediatez de lo sensible, su inconsistencia, su estar pasando, ser pura naturaleza. No hay lenguaje que pueda expresarlo, porque el lenguaje es reflexión. Sólo la música situada entre la naturaleza y el espíritu puede significar “la inmediatez determinada espiritualmente”. Su objeto propio y definitivo es “la genialidad sensual” la inmediatez natural de lo sensible, como deseo seductor, avasallador, expresada en la inmediatez espiritual de la sucesión temporal de los sonidos. Así se alcanza el carácter épico sin palabras. Don Juan no necesita palabras, es puro deseo. En esta ópera las palabras quedan subsumidas, subordinadas, desvanecidas en la idea musical. La idea abstracta de “genialidad sensual” – fuerza, impaciencia, apasionamiento, temporalidad – sólo se puede expresar, musicalmente. Mozart ha logrado “una materia que es absolutamente musical en sí misma”.

En *Don Giovanni* todo gira en torno al protagonista. Con excepción del

Comendador, que es conciencia, todos los personajes tienen una relación erótica con el seductor. Por nuestra parte podemos pensar en la melancolía y la hipocresía que flota en la última escena, no siempre bien comprendida por su brillantez y aparente superficialidad; incluso se ha podido considerar como innecesaria y rompedora de la magia diabólica de la escena 15ª. Sin embargo, es el final adecuado: falso y provisional. El sexteto expresa la sorpresa por la desaparición del Burlador, pero en la condena también está la añoranza, la envidia encubierta (después de todo se va con Proserpina, la muchacha, y Plutón, el rico) y el vacío que deja: él era quien dinamizaba sus vidas y despertaba sus sensaciones y sentimientos. ¿Qué será de nosotros? Son buena gente, pero sin él triviales y aburridas. Donna Anna aplaza la boda un año; Donna Elvira después de su experiencia sevillana no quiere volver a su fría casa de Burgos y prefiere el convento a la espera de un escalador; Zerlina no piensa en la noche sino en la cena; Leporello irá a buscar un amo con una oculta esperanza, que todos parecen compartir: ¿se presentará otra vez de pronto? El deseo queda abierto. La seducción de los personajes, del tema, y de la música se ha hecho inmortal. Y nosotros mismos también al ser igualmente seducidos.

El erotismo se manifiesta en tres estadios eróticos inmediatos cuya caracterización se basa en el simbolismo de Cherubino, Papageno y Don Juan.

El primer momento es el barrunto de los deseos, el deseo soñador, una cierta posesión del objeto sin haberlo deseado. La melancolía y la añoranza bañan el alma ante la indeterminación. Por eso es una mujer la que presta su voz a Cherubino. Deseo indeterminado y objeto desdibujado se confunden andrógicamente. Ese estado de ebriedad de amor solamente la música es capaz de expresarlo. Ante la *arietta* de Cherubino, siempre quedamos insatisfechos de la mejor dirección escénica: todo molesta y sobra, exigiríamos sólo música, una luz sin luz, un peso sin peso, mística levitación, un cerco de vacío silencio ante la música.

En el segundo estadio el deseo se centra en hacer descubrimientos, el deseo inquisitivo inmediato. Esa inmediatez no se apresura con palabras, sino en la reiteración, en la repetición, como se aprecia en la primera aria de Papageno. Este personaje está a la busca del objeto del deseo, y descubre una multitud.

Toda la ópera *Don Giovanni* (no sólo un fragmento) simboliza el último estadio erótico, el deseo anhelante. Don Juan no descubre, sino conquista. “El deseo halla en lo

singular su objeto absoluto y lo desea de una manera también absoluta”: es la genialidad sensual. Su mundo arranca de la Edad Media y su territorio ideal es *Venusberg*. Este erotismo es seducción; seduce con el deseo, el deseo es la conquista, que abre el deseo que seduce, desear y desear.

En otro contexto, en la reflexión sobre la pena y la alegría, surgen tres siluetas de mujeres, tres novias de la pena. La fijación mozartiana hace que una de ellas sea Donna Elvira. Basándose en la adaptación danesa del libreto original, la presenta como monja seducida por el Burlador, y como pretexto para el análisis de la pena. Don Juan provoca el desencanto, la pena de Donna Elvira, cuyo dolor no tiene más salida que la nostalgia del amante que no puede olvidar, al que tiene que seguir amando. Hace una variación imaginativa: “Yo, al menos, me imagino haberla visto de la siguiente manera. Una mañana, muy temprana, hacía yo mi paseo a pie por uno de los románticos paisajes de España. Era la hora en que la naturaleza toda empezaba a ...” Esta es, en conclusión, la esfera del primer estadio de la existencia: la estética, cuyas categorías son la inmediatez, la comprensión finita y la ironía sin interioridad. Es la vida de las sensaciones, la vida sensual y el erotismo, fuera del espíritu. El paradigma es *Don Giovanni*, expresión de lo demoníaco como sensualidad, la fuerza íntegra de la sensualidad, nacida de la angustia. “Don Juan es esta angustia, y esta angustia es cabalmente la demoníaca jovialidad vital”.

Cuando se refiere a Mozart estamos dentro de la esfera estética, de las cosas y sensaciones inmediatas y del erotismo. ¿Deberíamos pensar que cuando está expresando su rendida admiración por el compositor no hace única y exclusivamente más que moverse en la esfera estética? Además, ¿con qué criterio podemos distinguir el valor de lo que se contiene en la esfera estética? ¿Hay alguna diferencia entre asistir con temor y temblor desde la segunda platea del Teatro Real danés a la interpretación de *Don Giovanni* y asistir por diversión desde el palco número 5 generalmente del Königstädter Theater berlinés a ver la trivialidad de *El talismán*?

La existencia tiene otras dos esferas: la ética y la religiosa, la acción y el sufrimiento, donde se encuentra el hombre auténtico. Los escritos estéticos son firmados con seudónimos; los escritos de carácter ético y religioso aparecen con su verdadero nombre. Hay que hacer una elección: o lo uno o lo otro. Esta es la ley de la alternativa existencial.

Después de tan admirables análisis y reflexiones estéticas, ¿podemos pensar que sus agudas interpretaciones mozartianas son solamente un horizonte de contraste con las esferas éticas y religiosas? Hemos entrado en su juego, pero advertimos que quien empezó el juego cae en sus redes: el jugador más que jugar es jugado. Pero en el fondo, ¿quién es? Ama apasionadamente la música de Mozart; la obertura de *Don Giovanni*, las arias, el minué, a cada instante le vienen a la mente, se han apoderado de él. Y en la figura del seductor, que él mismo ha teorizado, se ha visto interpretado en sus secretas intenciones, a través de una cruel proyección. Es necesario avanzar, ascender de un estadio a otro, pero está atrapado en su misma estrategia. Lo que comenzó como descripción terminó como constitución. Renunciará a los temas estéticos, pero siempre resonará en su interior con la música mozartiana la melodía más trágica para él: el hecho de ser incomprendido, incluso por sí mismo: ser, como Don Juan, un impostor. El juego se impuso: Mozart sacó a relucir su verdadero yo.

Por la angustia que le acosaba, aspiraba a desaparecer bajo tierra como el Guadalquivir, escribió en su *Diario íntimo*. Lo veo difícil. El Guadalquivir nace en la Sierra de Cazorla, pasa por Sevilla y desemboca en Sanlúcar, y siempre está a la vista. Filosofía y geografía son actividades diferentes. También, la música. El Romanticismo, eso sí, las puede armonizar. Mozart, perplejo, ve en la lejanía desvaneciéndose la sombra de una joroba. “¡Oh Mozart inmortal, a quien debo todo lo que me ha ocurrido y sido en la vida!”