

EDITORIAL

“Nos pone en contacto con mundos lejanos, que sin embargo existen en lo profundo de cada uno de nosotros”. Así habló recientemente el maestro Riccardo Muti refiriéndose al *Laudate Dominum* de las Vísperas K.339 de Mozart, tras dirigir un concierto de música religiosa en el Festival de Salzburgo. La frase podría aplicarse a toda la obra de Mozart.

El presente número de Consonancias, último del año 2006, quiere unirse a las innumerables manifestaciones conmemorativas del 250º aniversario del nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Lo hacemos desde nuestra propia perspectiva, la de la integración del saber, en la búsqueda de “consonancias” entre la fe y los saberes. De allí que incluyamos reflexiones que se refieren todas ellas, de diversos modos, a *una experiencia de fe –de fe cristiana– hecha en la audición misma de la música mozartiana*. Allí reside la particular riqueza de los textos que componen este ejemplar de nuestra publicación.

El primero de ellos tiene por autor al papa Benedicto XVI. Se trata de un sugestivo testimonio –“Mi Mozart”– que, en su brevedad, abre la inmensa cuestión de la estética mozartiana como *estética de la totalidad* y, en este sentido, profundamente cristiana, en cuanto belleza paradójica que, como la de la Cruz, no deja fuera de ella lo feo –el mal– sino que lo integra en una síntesis superior, la de la redención. Sigue un texto del teólogo protestante Karl Barth, uno de los más profundos oyentes de la música de Mozart. En su “Dogmática eclesiástica”, al iniciar el tratado de la Creación, le dedica al genio de Salzburgo unas páginas de notable originalidad. El lector de “Consonancias” podrá gustar así de un texto que no es de fácil acceso en nuestro idioma. Conociendo, sin duda, el texto de Barth, otro teólogo eminente, Hans Urs von Balthasar, dedicó a Mozart el texto que reproducimos. Para Balthasar Mozart hace audible en su música el triunfo de la gracia y de la redención. Como prolongación de este testimonio ofrecemos el “retrato de oración” de Mozart, que Adrienne von Speyr comunicó, en amable diálogo orante, a su confesor.

Dos decanos de nuestra universidad se suman a este coro celebratorio. El Maestro Guillermo Scarabino nos introduce en lo concreto de la vida del joven Mozart en una etapa crítica y decisiva para su futuro profesional y afectivo. Por su parte la filosofía, que también vibra a la escucha de la música mozartiana, piensa e intenta decir lo inefable. Así habla el Dr. Corona en el texto que pronunció en nuestra Universidad con ocasión de la presentación del libro “La Voz oculta. Diálogos teológicos acerca de Mozart”, de F.Ortega y C.Coleman.

Por último, F.Ortega cierra el número con la “Introducción metodológica” de su tesis de Licenciatura en teología, escrita en el año 1985 bajo la dirección de Eduardo Briancesco, tesis dedicada a ofrecer un método de lectura teológica del *film* “Amadeus”. El carácter interdisciplinar del método y su posible aplicación a diversas expresiones culturales –cine, literatura, ópera, etc.– nos anima a ofrecerlo en nuestra publicación.

Dr.Jorge Papanicolau
Vicedirector

MI MOZART

Benedicto XVI¹

“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 pasaje u otro, en su música parece notarse también un poco esa 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 empuqueñecido 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 querríamos 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 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 finalmente un agradecimiento, porque él nos haya regalado todo esto, y un agradecimiento, porque esto le haya sido regalado a él.”

* * *

¹ Benedicto XVI, *Mein Mozart*, texto publicado en el diario *Kronen Zeitung*, Viena, 6 de enero de 2006.

MOZART, EL INCOMPARABLE

Karl Barth²

“¿Por qué y en qué a Mozart se lo puede llamar incomparable? ¿Por qué ha producido, para aquel que pueda escuchar, con casi cada compás que le pasaba por la cabeza y que asentaba sobre el papel, una música para la cual el término de bella no es la palabra adecuada? (...) ¿Por qué se puede sostener que Mozart tiene su lugar en la teología, en particular en la teología de la creación, y también en escatología? Sin embargo no fue ni un Padre de la Iglesia ni, al menos aparentemente, un cristiano particularmente ferviente y, lo que es más: ¡fue católico! Y cuando no estaba componiendo ¿no parece, al menos según nuestras concepciones, haber llevado una vida un poco ligera?

Sin embargo, se le puede otorgar un lugar en el ámbito teológico, porque acerca del problema de la bondad de la creación en su totalidad, supo cosas que escaparon a los verdaderos Padres de la Iglesia, a nuestros reformadores (... y a muchos otros teólogos), o que en todo caso no han sido capaces de expresar y valorizar; y esas cosas, los otros grandes músicos anteriores y posteriores a él, es como si no las hubiesen conocido (...). Respecto del problema de la teodicea, Mozart tenía la paz de Dios, la cual está por encima de la razón, ya sea que ésta adopte una actitud de alabanza o de reprobación, o que se entregue a su ejercicio crítico o especulativo (...) *Había escuchado algo y hasta el día de hoy hace escuchar, a quienes tienen oídos para escucharlo, lo que al final de los tiempos veremos: la síntesis de las cosas en su ordenación final. Es como si a partir de este fin él hubiese escuchado el unísono de la creación, a la cual pertenece también lo oscuro, pero cuya oscuridad no es de ninguna manera tiniebla; y también el defecto de ser, que no es de ninguna manera falta; y también la tristeza, que no llega a transformarse en desesperación.*

Et lux perpetua lucet (sic) eis... Mozart, como cualquiera de nosotros, no vio esa Luz, pero escuchó el mundo creado totalmente aureolado por ella. Era para él algo profundamente natural escuchar más fuertemente el SÍ que el NO, en lugar de un tono neutro en una especie de medio. Sólo escuchaba el NO en y con el SÍ. Pero esta división desigual no le impedía escuchar los dos a la vez. No escuchaba aisladamente uno de los dos, abstrayéndolos. Escuchaba concretamente. Por eso lo que produjo fue y permanece siendo música total. Y al escuchar sin ningún resentimiento y sin parcialidad el mundo de las creaturas, no es su propia música la que él manifestaba en realidad, sino la de ellas, en una alabanza a Dios dual y sin embargo, consonante.

Estas consideraciones debían encontrar aquí su lugar, antes que abordemos el estudio del caos, porque en la música de Mozart (me pregunto: ¿es posible encontrar el equivalente en cualquier otro músico que lo haya precedido o seguido?) nos encontramos frente a una prueba luminosa –hasta diría: forzosa– de lo siguiente: es calumniar la creación pretender que ella participa del caos, bajo el pretexto de que ella contiene en sí misma un sí y un no, que ella tiene una faz vuelta hacia Dios y otra hacia la nada. Mozart hace audible que la creación, también en esta faz, y por consiguiente en su totalidad, alaba a su Señor, y que por eso ella es perfecta. En este preámbulo a nuestro problema, Mozart ha puesto orden

² Karl BARTH, *Die kirchliche Dogmatik*, III, 3 (Zürich 1950) 337-339

para aquel que tenga oídos para escucharlo; y lo ha dicho mejor de lo que podría hacerse por medio de cualquier deducción científica”.

CONFESIÓN SOBRE MOZART

Hans Urs von Balthasar³

“Mientras en la frente de toda la música de Beethoven siempre intuimos las gotas de sudor que ha costado a su creador, y en la de Bach al menos el trabajo que ha de haber tras tanta tectónica, tras tantos muros ciclópeos, la impresionante obra de Mozart parece haber surgido sin ningún esfuerzo, haber sido traída al mundo completa, acabada, como un niño, y haber crecido sin ninguna dificultad hasta su madurez. ¿Una fantasmagoría proveniente del tiempo paradisíaco primordial, antes de que el hombre cayera bajo la maldición de “comer pan con el sudor de su frente, labrar el campo con fatiga y dar a luz con dolor”? ¿Y qué tiene que ver entonces este ser excepcional con el cristianismo, donde la maldición del sufrimiento se disuelve por el más profundo sufrimiento sanante de Dios? Pero nosotros, vistos tanto cristiana como mundanamente, ¿no nos hallamos acaso en camino entre el “Paraíso” y el “Cielo”, no surgimos de Dios y vamos hacia Dios, atravesando todas las aguas, todo el fuego, todo el tiempo, todo dolor y toda muerte? ¿Y por qué no hemos de dejarnos guiar, con “La Flauta Mágica”, por un inusitado presentimiento de amor, luz y gloria, de eterna verdad y armonía a través de todas las disonancias de la existencia? ¿Hay una manera mejor, o simplemente otra manera de anunciar la dignidad de nuestra filiación divina, que esta permanente actualización de nuestra procedencia y de aquello hacia lo que aspiramos?

Todos aquellos que valieron como ejemplo para la humanidad han intentado hacer esto, y en primer lugar Aquel que se sabía Hijo del Padre y que en todo momento tuvo ante sus ojos su rostro y cumplió su voluntad. Mozart quiere ser su discípulo creando y viviendo, y hace que el canto triunfal de la Creación aún no caída y de la Creación ya resucitada se haga audible, en el cual (como lo creen los cristianos acerca del Cielo) sufrimiento y culpa no se hacen presentes como lejano recuerdo, como “pasado”, sino como presente superado, perdonado, transfigurado. Por ello, nadie puede no advertir en Mozart –dicho esto a pesar de Kierkegaard– el fluido de un *Eros* dulce, infinitamente joven, que corre a través de todo, como un perfume intenso, enloquecedor: en Cherubino; luego, ya maduro, en el elástico paso del héroe *Don Giovanni* y, finalmente, en el sonido de corazones destrozados de *Così fan tutte* y en las largas frías sombras de *La Flauta Mágica*. ¿Y todo ello no se halla acaso también como en un esbozo en el grandioso *Regina coeli* (KV 276), en ambas Vísperas, en las Misas, en las que Mozart no consideró necesario disimular su voz y dar un estilo y tono espirituales propios, pues ¿qué ha de ser transfigurado sino la Creación, qué ha de ser redimido y orado sino la Naturaleza, la creatura de Dios? Esto no es “barroco”, sino simplemente cristiano.

³*Die Entwicklung der musikalischen Idee. Versuch einer Synthese der Musik* (1925). *Bekenntnis zu Mozart* (1955), Johannes Verlag, 1998.

¿Pero dónde queda entonces la confesión del pecado? Se ha de decir por cierto que, esta vez, en la confesión de la gracia. ¿Y dónde queda el temor ante el Juicio? Esta vez, oculto en la esperanza y la confianza en la redención. Todo termina en el estremecimiento del *Requiem*: misterioso fragmento, en el que se quiebra la voz que tanto ha cantado de alegría. Pero cuanto más pasa el tiempo, tanto más esta voz se eleva por encima de otras voces, que parecían iguales, pero que ahora quedan atrás, empalidecen, envejecen, y quizá se hunden como inauténticas. Sobre Mozart no ha caído aún el polvo.”

RETRATOS DE ORACIÓN

Mark Freer⁴

En su introducción a las obras póstumas de Adrienne Von Speyr, Balthasar alude a la absoluta utilidad de sus escritos: “Los temas de los que trata son siempre respuestas del Cielo a preguntas abiertas de la época, respuestas que, posiblemente, la época no esperaba (de otro modo, podría haberlas descubierto ella misma), y que tal vez no desea oír, pero que –si está abierta a la conversión, que siempre conlleva el esfuerzo de la penitencia– le ayudan mucho más profundamente que las soluciones superficiales que pueda alcanzar por sí sola”. La primera de estas obras póstumas, “El Libro de todos los Santos”⁵, contiene cientos de místicos “retratos de oración”, especialmente de santos canonizados, pero también de algunos artistas y filósofos. Mozart es uno de ellos.

Durante la oración en común, el confesor de Adrienne le pregunta por Mozart.

(¿Ves a Mozart?) Sí, lo veo. (Ella sonríe).

(¿Está rezando alguna oración?) Sí, lo veo rezar. Lo veo rezar algo, tal vez un Padre Nuestro. Palabras sencillas, que aprendió en su infancia, y que reza sabiendo que está hablando con Dios. Y luego se presenta ante Dios como un niño que lleva de todo a su Padre: piedras de la calle, y ramitas especiales, y pequeñas hojitas de césped, y una vez también un bichito, y en él todas esas cosas se convierten en melodías, melodías que trae al querido Señor, melodías que de pronto convierte en oraciones. Y cuando termina de rezar, ya no está de rodillas ni cruza las manos, sino que se sienta al piano o canta con una increíble inocencia, y ya no se sabe con seguridad: ¿está Mozart tocando algo al querido Señor, o es el querido Señor el que está usando de él para tocar algo a sí mismo y a Mozart? Hay un magnífico diálogo entre Mozart y el querido Señor que es como la oración más pura, y este diálogo está hecho tan solo de música.

(Y ¿cómo entra la gente?). Él ama a la gente. Se acobarda ante ellos y al mismo tiempo los ama. Se acobarda un poco ante ellos, como un niño se acobarda ante otro que pudiera romperle sus juguetes; pero Mozart está más preocupado de que los juguetes del querido Señor puedan llegar a romperse que por él mismo. Y ama a la gente porque son criaturas

⁴ Pianista y Profesor de música. “La inseparable relación”; www.huellas-cl.com/2006S/04/lainseparable.html.

⁵ Introducción a Adrienne von Speyr, *Das Allerheiligenbuch* (inédito, copyright Johannes Verlag).

del querido Señor, y está contento de poder deleitarlas con su música. Y a su modo querría poner ante ellos la cuestión de Dios, incluso en sus piezas más alegres.

(¿No se aleja de ellos en su arte?) No. Desde luego, hay momentos en los que el arte, en un cierto sentido, tiene prioridad, pero permanece siempre encerrado en Dios. Es como si tuviera un pacto duradero con el querido Señor.

(¿Y la melancolía?) También hay espacio para eso. Porque sabe que Dios tiene también que ver con la gente triste y sombría, que es duro llevar el peso del mundo, y que hay momentos en que siente un inmenso peso sobre las espaldas; pero entonces tiene que llevar todo eso a su música, debe indicar a través de su música todo aquello que concierne a Dios y a los hombres.

(¿Y *Don Giovanni*?) Cuando Mozart representa el orgullo no entra en él; no forma parte de él. Cuando describe la sensualidad sí entra un poco en ella, pero incluso su sensualidad es tan inocente que nunca se hace maldad.

MOZART: ROAD MOVIE ENTRE SALZBURGO Y PARÍS

Guillermo Scarabino

La genialidad de Mozart y el goce de su música sublime, pueden oscurecer, a veces, la consideración del Mozart humano, de las vicisitudes terrenas que atravesó y de cómo podemos entrar en vibración simpática con él compartiendo los vaivenes de su existencia diaria, más allá de la trascendente fraternidad espiritual que nos produce el disfrute de su creación artística impar.

Hay un período de su vida –entre agosto de 1777 y julio de 1778– en que estas vicisitudes se manifiestan intensamente, pudiendo nosotros seguirlas paso a paso gracias al testimonio directo de su correspondencia.⁶ Desde nuestra perspectiva, los acontecimientos de este período pueden ser leídos como el guión de una película del género *road movie*, en las que el argumento se basa en un largo viaje a través de diversos escenarios y circunstancias, que motivan finalmente un cambio en el protagonista, generalmente asociado a un crecimiento en la esfera de lo espiritual. Tenemos aquí a un Wolfgang apenas salido de la adolescencia, que se aleja de su Salzburgo natal acompañado por su madre en busca de mejores horizontes laborales, y después de recalar en Munich, Augsburgo y Mannheim, termina huérfano en París, encontrándose con su joven adultez, a través de muchas desilusiones, del dolor y la resignación.

⁶ Las cartas publicadas en “Letters of Wolfgang Amadeus Mozart – Selected and edited by Hans Mersmann” [traducción al inglés de M. M. Bozman] (Dover Publications, Inc., New York, 1972) son la fuente de información de este artículo. Se trata de una colección de 141 cartas numeradas consecutivamente e intercaladas con cartas de otros corresponsales, no numeradas. Las citas en español son traducción del autor y las notas remiten al número de carta, según la mencionada edición.

Durante el viaje, como en una película, se suceden bellos paisajes, escenarios palaciegos y hostales baratos, en profusión de imágenes, escenas y secuencias: la búsqueda de un empleo con cierta estabilidad, largas antesalas y entrevistas a veces humillantes, entusiasmos generalmente fundados sobre promesas incumplidas, la fe y la incertidumbre, los romances, las expectativas del padre, la ambigua y difícil relación entre ambos y, coronando esta montaña de palpitante humanidad, la enfermedad y muerte de la madre, que debe afrontar solo en tierra extraña, con escasos amigos y ninguna contención familiar.

Todo comienza en agosto de 1777, cuando, a los veintinueve años, Wolfgang y su padre Leopold se encuentran al servicio del Arzobispo de Salzburgo, Hieronymus Colloredo. El salario es ínfimo⁷ y un pedido de licencia para realizar una gira con el fin de mejorar los ingresos termina causando un enojoso entredicho con el Arzobispo. Como consecuencia del mismo, Leopold permanece en Salzburgo en tanto que Wolfgang, acompañado por su madre, parte el 23 de septiembre en busca de un trabajo acorde con su genio.

La primera escala es Munich. Wolfgang realiza contactos y gestiones: el Conde Seau “podría” llegar a pagarle 200 florines anuales, un tal señor Albert propone juntar 10 amigos que “aportarían” un ducado mensual cada uno, todo lo cual sumaría unos 800 florines anuales. Comenta a su padre: “Visto que en Salzburgo tuvimos que vivir con 504 florines, muy bien podríamos vivir en Munich con 600 u 800...”⁸

El Príncipe Zeil le informa que al tratar el tema con el Elector durante una cena en el Palacio de Nymphenburg, el Príncipe le respondió que todavía era “muy pronto” para tomar a Mozart en su servicio: que el joven compositor debería ir primero a Italia y “hacerse un nombre.” Sencilla y brutalmente: el *curriculum vitae* era insuficiente para Munich.

Wolfgang consigue ser introducido en la Corte y puede dialogar con el Elector. Tiene la información privilegiada de la opinión del Príncipe, y su estrategia consiste en ofrecer respuestas fácticas a la objeción principesca: ya estuvo en Italia 3 veces, ya escribió 3 óperas y en el examen de la Academia de Bolonia hizo la prueba requerida en una hora, cuando muchos *maestri* tuvieron que sudar [sic] durante 4 ó 5 horas. La amable aunque evasiva contestación del Elector es “Sí, sí, mi querido muchacho, pero no hay vacantes, siento decirlo. Si hubiese una vacante...” El *curriculum* ha dejado de ser problema: ahora resulta que “no hay vacantes...”

Leopold exhorta a su hijo a continuar viaje y hacer uno o dos conciertos en Augsburgo, puesto que “bellas palabras, elogios y *bravissimi* no pagan ni el correo ni [el alquiler] al propietario.”⁹ Wolfgang ofrece un único concierto allí, donde además y en diversas ocasiones realiza prodigios de improvisación y lectura a primera vista que le reportan las habituales loas y alabanzas de las que, con genuina satisfacción, da buena cuenta a su padre. En la esfera de lo íntimo, en las dos semanas que pasa en Augsburgo establece una

⁷ Op. Cit. Nota al pie de la pág. 29, posiblemente debida a Eaglefield Hull —editor de la primera impresión inglesa de 1928— donde se informa que la equivalencia del salario en moneda británica de la época es de 1 libra esterlina y 1 chelín *per annum*.

⁸ Carta N° 28.

⁹ Entre cartas N° 30 y 31.

relación amorosa con su prima Maria Anna Mozart, que abre un paréntesis romántico en su peregrinar. Pero el padre es imperioso y lo impulsa a seguir viaje a Mannheim, donde según él constantemente tocan ópera alemana y, quizás “podría lograr una comisión para componer una.”¹⁰

Ya en Mannheim, Wolfgang describe al padre su encuentro con el Elector y su familia. El Príncipe recordaba el anterior paso del niño Mozart por la Corte, 15 años atrás, en tanto que la Princesa, después de escucharlo tocar le dice: *Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux*. Se multiplican otros contactos con personajes musicales pertenecientes a diversos estratos sociales: el Conde Savioli (Intendente de Música), Christian Cannabich (Director de Música de Cámara), Johann Baptist Wendling (flautista de la Orquesta y compositor). Corren rumores, originados en dimes y diretes, de que Wolfgang sería empleado en la Corte durante ese mismo invierno boreal.¹¹ Desde luego: los rumores son infundados y crean vanas expectativas. Nada sucede. No conocemos una carta que Leopold escribe a Wolfgang en esos días, pero sí la respuesta del joven, que rezuma ironía y nos permite inferir el tono de la primera: “[pero] ahora que tú atribuyes mi curso de acción a la negligencia, la insensatez y la pereza, me queda sólo agradecerle por tu buena opinión sobre mí, aunque debo deplorar desde mi corazón que me conozcas a mí –tu hijo– tan poco.”¹²

Poco más de un mes después de su llegada a la ciudad Wolfgang ya sabe que no hay trabajo para él en la Corte. Refiere a su padre que Wendling lo exhorta a permanecer en Mannheim por lo menos dos meses antes de seguir viaje a París, y le propone alternativas de supervivencia. Vuelve a campear el modo potencial en su correspondencia: un médico holandés de fortuna residente en la ciudad –Ferdinand De Jean, ex empleado de la Compañía de Indias– “pagaría” 200 florines por tres conciertos cortos y fáciles y un par de cuartetos para flauta; por medio de Cannabich “conseguiría” un par de alumnos que le paguen bien; “podría” escribir duetos para violín y piano y editarlos mediante suscripción; “podría” almorzar y cenar en casa de Wendling sin cargo y hospedarse “en lo del señor Canciller;” y “podrían” buscar “un pequeño alojamiento barato” por un par de meses para la señora Mozart.¹³

En la misma carta en que refiere lo anterior, Wolfgang pide a su padre que consiga del Dr. Mesmer –el de la teoría del magnetismo animal– u otra persona, una carta de presentación para la Reina de Francia. También le expresa su opinión crítica sobre el ambiente en Salzburgo: “Imagino que estos asuntos sobre los que te escribo te resultarán extraños, porque tú estás ahora viviendo en una ciudad donde uno está acostumbrado a tener enemigos tontos y amigos simples y débiles, abyectos porque el amargo pan de Salzburgo les resulta indispensable...”

En una carta de enero siguiente es mencionada –al parecer por primera vez en el epistolario– la hija de “un cierto Señor [Fridolin] Weber... tiene sólo 15 años y canta

¹⁰ Entre cartas N° 32 y 33.

¹¹ Carta N° 44.

¹² Carta N° 36.

¹³ Carta N° 38.

admirablemente...”¹⁴ Se trata de Aloysia Weber, de quien, como es sabido, se enamora entonces, y con cuya hermana Constanza se casaría después. Pocos días más tarde, Wolfgang se extiende elogiosamente sobre las virtudes personales y musicales de Aloysia, y expresa la “inefable delicia” de frecuentar a los Weber (“buena familia cristiana católica”).¹⁵ Tiene la arrebatada idea de promover la carrera de Aloysia en Italia y convertirla en *prima donna*. Pide a su padre cartas para un par de conocidos, ambos muy influyentes en el ámbito de la ópera en la península: el señor Lugiati de Verona y la Señora Ascenza de Venecia.

Para Wolfgang es, quizá, la última fantasía de su irreflexiva adolescencia. Para Leopold, es la gota que rebasa el vaso. Según sus palabras, lee la carta “con consternación y horror” y dedica dos días y una noche de insomnio para redactar una larga respuesta, en la que, para expresarlo en coloquial argentino, pasa a su hijo todas las facturas pendientes desde el minuto de la partida de Salzburgo.¹⁶ Dice reconocer a Wolfgang sólo por virtud de la debilidad que lo lleva “a creer a cualquiera en la primera palabra pronunciada, a exponer su buen corazón a cualquier adulator habilidoso, a permitir que otros lo gobiernen a voluntad, a dejarse llevar por caprichos y desconsiderados proyectos fantasiosos, hasta sacrificar su buen nombre e intereses, y aún los intereses y la asistencia debida a sus viejos y honorables padres [en favor de] los intereses de extraños...” Pasa revista al objetivo original de su viaje, a los hechos y personajes de Munich, a los días pasados en Augsburgo (“tuviste tu pequeño romance, divirtiéndote con la hija de mi hermano”) y al período ya transcurrido en Mannheim. La furia paterna estalla sobre la familia Weber: “...ahora *esta* familia es la más honorable, la más cristiana de las familias, y a la hija se le asigna el rol principal en la tragedia que se desarrollará entre tu propia familia y la de ella... Propones llevarla a Italia como *prima donna*. Dime: ¿sabes de alguna *prima donna* que haya aparecido como *prima donna* en un teatro italiano sin haber actuado previamente muchas veces en Alemania?... ¿Qué *impresario* no se reiría si uno fuera a recomendarle una muchacha de 16 ó 17 años que jamás ha aparecido sobre un escenario?...” La consigna final es terminante: a París, sin más dilaciones.

Después de nueve días y medio de tedioso viaje, madre e hijo llegan finalmente a París, a las 4 de la tarde del 23 de marzo de 1778. Al día siguiente Wolfgang narra a su padre detalles de la despedida de Mannheim, de los amigos que quieren retenerlo allí, del regalo que recibió: dos pares de medias tejidos amorosamente por su Aloysia, “surgidos de la bondad de su corazón.” Pero, al mismo tiempo, admite que “[mi] lugar estará donde la gente me pague bien.”¹⁷ Unas líneas de Leopold dan cuenta de un cierto cambio en la apreciación de su hijo, comenzando a reconocer que su potestad paterna se le escapa ya de las manos: “Tú me conoces, y sabes que yo valoro el honor y la fama sobre todo. Los ganaste en la infancia y debes continuar haciéndolo ahora. Ese ha sido siempre y es mi objetivo. Los años que vengan están ahora en tus propias manos, para ser usados en tu beneficio y en el de todos nosotros.”¹⁸

¹⁴ Carta N° 40.

¹⁵ Carta N° 41.

¹⁶ Entre cartas N° 41 y 42.

¹⁷ Carta N° 48.

¹⁸ Entre cartas N° 48 y 49.

No pasa mucho tiempo sin que Wolfgang exprese su desazón por las experiencias vividas durante sus periplos por las residencias de miembros de la nobleza francesa: “Ellos me comprometen para tal y tal día. Yo toco, y dicen *O c’est un prodige, c’est inconcevable, c’est étonnant!* y así –*adieu!*... Si uno no estuviese aquí no podría creer cuán desesperante es.”¹⁹ No falta tampoco la referencia a presuntas envidias e intrigas por parte de miembros del *establishment* musical parisino (Le Gros y Cambini, entre ellos). Es fácilmente imaginable lo que cualquier *Kapellmeister* de la época podía sentir –y hacer, en caso de no tener límites éticos– al enterarse que Wolfgang Amadeus Mozart invadía su territorio en busca de trabajo...

Poco después aparece –por fin– la referencia a una propuesta laboral concreta: ofrecen a Wolfgang el puesto de organista en Versailles con una remuneración anual equivalente a 915 florines salzburgueses por seis meses de residencia obligada, pudiendo disponer a su antojo de los otros seis meses.²⁰ Comentando estos hechos a su padre, Wolfgang le reitera algo que ya le había manifestado antes: que el costo de vida en París es altísimo y que, en virtud de ello, no cree que aceptará la oferta, lo que así ocurrió no obstante el consejo paterno, que valoraba enormemente la ventaja de tener contacto cotidiano con los reyes de Francia.²¹

El 19 de junio la señora Mozart manifiesta los primeros síntomas de su enfermedad, que resultaría terminal. La muerte sobreviene en la noche del 2 de julio, en presencia de Wolfgang, su amigo Haina y una enfermera. En la madrugada del 3 Wolfgang escribe dos cartas. Una a su padre, preparándolo para lo peor (“Me dan esperanzas, pero yo no tengo demasiada. He estado día y noche entre la esperanza y el temor –pero me he entregado totalmente a la voluntad de Dios, y espero que tú y mi querida hermana harán lo mismo”) ²² La otra carta la dirige al Abate Bullinger, de Salzburgo, antiguo amigo de los Mozart, revelando la triste verdad que había ocultado, piadosa y temporariamente, a su familia, y rogándole preparar espiritualmente a su padre para recibir el duro golpe del desenlace.

Algunos días después, Wolfgang confiesa a su padre que en los difíciles momentos que vivió fue confortado por tres cosas: su total sumisión a la Voluntad Divina, la contemplación de la serena muerte de la madre –que había recibido los Sacramentos tres días antes– y el pensamiento de que no la han perdido para siempre y que la verán nuevamente, reunidos en un estado de mayor felicidad que nunca antes en este mundo.²³ Quien escribe esto es, ciertamente, una persona diferente del jovenzuelo salido de Salzburgo diez meses atrás.

Hasta aquí la apretada relación de los hechos y el final del hipotético libreto de la *road movie* mozartiana, mostrando múltiples circunstancias vitales cotidianas con las que cualquier persona podría sentirse identificada. Nada de esto quita ni agrega a la dimensión del artista. Quizás nos sirva a nosotros, en cambio, para reflexionar sobre las faces de una

¹⁹ Carta N° 49.

²⁰ Carta N° 50.

²¹ Entre cartas N° 50 y 51.

²² Carta N° 52.

²³ Carta N° 54.

naturaleza humana, la del hombre concreto de carne y hueso que Mozart fue, capaz también de albergar en sí un don incommensurable como el que habitó en su espíritu.

SOBRE “LA VOZ OCULTA”

Néstor Corona ²⁴

En este libro de Fernando Ortega y Claire Coleman hay una frase del prólogo que me parece de suma importancia porque manifiesta en forma directa, como una confesión inocente, el proceder de ambos autores en su trabajo.

“ [el libro]...no busca ya demostrar ni convencer sino, más humildemente, testimoniar. ¿Testimoniar qué? Lo que la escucha prolongada de la música de Mozart ha hecho nacer en nuestros corazones creyentes y pensantes. Sin duda el espacio dado a la subjetividad es aquí mayor, pero también lo es el de la revelación...” (p. 5)

En otro lugar se nos habla también de un “terreno tan subjetivo como el arte”. A nuestros oídos acostumbrados al decir de nuestro tiempo, todo esto suena como una disculpa; como si se nos dijera que lo que se contiene en este escrito no es una verdad sin más, que ello está teñido de elementos que enturbian la objetividad que debe tener toda verdad; objetividad y en consecuencia validez universal que, por otra parte, deben venir aseguradas por una prueba. Y precisamente aquí, contra todo ello, en el terreno de lo “subjetivo”, sólo puede haber, en lugar de una prueba, el testimonio de una verdad “privada”.

Pero debemos decir que frente a la verdad objetiva, probada, hay un originario “darse cuenta”, que es lo propio de la vida humana, que es, antes que nada, un darse cuenta de sí mismo y lo otro de modo inmediato, en el “tacto”, en el modo atmosférico de la afectividad. Allí hay revelación primera.

En los afectos es cierto que nos hallamos, esto es, nos encontramos a nosotros mismos originariamente, “por primera vez”, de modo inmediato, es cierto que allí se da la revelación originaria de nosotros mismos, de nuestra “subjetividad” para nosotros mismos. Pero no sólo eso, o no es simplemente eso lo que allí sucede. Junto con nosotros se nos revela, se nos manifiesta lo demás que es, en la más absoluta inmediatez, en ese tacto, que es a la vez tacto de nosotros y de lo otro. Allí no hay distancia objetivante. La verdad en su acontecer más originario es esta luminosa afección mutua. Dicho algo bruscamente: la verdad es la subjetividad, si por ella se entiende la afectividad en el modo descrito.

Precisamente, frente a todo ello, la verdad que se puede probar, la verdad objetiva –por cierto que valiosa– de las ciencias, la verdad no pasional es sólo una verdad parcial: lo que allí aparece es sólo un abstracto de la total realidad, tanto de nosotros como de lo que no es nosotros.

²⁴ Texto leído el 4 de mayo de 2006 en la presentación del libro “La Voz oculta. Diálogos teológicos acerca de Mozart” de F.Ortega y C.Coleman, Ed.Agape, Buenos Aires 2006.

La poesía y el arte en general –y la música en modo especialísimo–, que se mueven en el terreno de lo “subjetivo”, de lo “afectivo” son, en este sentido, más verdaderos que las ciencias –por más escandalosa que pueda sonar esta afirmación–.

De estas “verdades verdaderas” sólo cabe el testimonio, como nos dicen nuestros autores. Pero cabe aún preguntarse de qué modo tal testimonio pueda dar lugar a la aceptación de quien recibe ese testimonio.

Parece que tal testimonio sólo puede darse en la atmósfera que es la propia de la verdad de la que aquí venimos hablando. La verdad que se nos hace patente en el afecto expande su atmósfera, su medio natural en el que crece, en las palabras en las que se dice –aquí metáfora y decir poético, no necesariamente “ilustrados”, tienen su lugar–; y expandiéndose así, la verdad genera en el receptor del testimonio la misma atmósfera afectiva, despierta por contagio los mismos afectos y así da lugar, precisamente, a la misma manifestación. Nace así una especialísima “universalidad” de la verdad, que no puede –en rigor, no necesita– recurrir a la prueba. Y también nace allí la comunidad entrañable de los que viven de esa verdad.

Precisamente, la onda de la caricia sonora de la verdad afectiva, desde Mozart y Fernando Ortega y Claire Coleman, llega también hasta nosotros creando comunión y dictando las palabras que iremos diciendo.

Entremos ya en el mismo Mozart o, mejor, tal como lo quiere secretamente el libro de Fernando Ortega y Claire Coleman, dejemos ya que Mozart vaya entrando en nosotros, o mejor aún, que lo que se le ha manifestado a Mozart se manifieste en nosotros. Y corresponde adelantar que el libro logra plenamente este objetivo secreto.

La música de Mozart es reveladora, afectiva-subjetivamente –según se nos dice por todas partes en este hermoso libro– nos hace entrar en nosotros mismos para develar en nosotros aquello que sin ella jamás aparecería. Ella nos hace reconocernos, advertirnos en lo más propio y hondo de nosotros, descubriendo lo que ya sabíamos sin saberlo. Sin embargo, este desocultamiento de lo propio nuestro no es un mero poner de manifiesto la profundidad de nuestro psiquismo: Mozart no es un psicólogo, un desentrañador de los actos más ocultos nuestros –aunque también, en cierto modo, esto se pueda decir–. Conforme con lo dicho sobre el carácter revelador de la afectividad, en la siempre acariciante música de Mozart –acariciante hasta en los momentos de mayor dolor–, se hace manifiesto el acontecer decisivo e irretrotraíble del que no podemos salir y en el que felizmente somos: el acontecer de la existencia, el acontecer de la vida, el acontecer del todo, en el que nosotros humanos somos momento privilegiado –momento privilegiado porque sin poder salir de tal acontecer podemos darnos cuenta de él, y precisamente, radicalmente gracias a la música–. Dice Claire Coleman que al oyente de la música de Mozart

“...Ya no le falta nada. Lo tiene todo y experimenta un estado de suma lucidez: en este instante reconoce que es la primera vez que siente ‘ser él mismo’” (p. 10)

Y por su parte afirma Fernando Ortega:

“¡Comprendo que Mozart pueda cambiar una vida! Su música tiene la virtud de acrecentar el conocimiento de sí mismo. Y porque está llena de inteligencia –de una inteligencia que es la del amor– ilumina nuestras vidas con una luz que a veces puede cuestionar todo” (p. 54)

Y bien dice Claire Coleman resumiéndolo todo:

“Tengo la impresión de que la música me escucha” (p. 90)

Podemos decir que lo que se manifiesta en la música de Mozart es lo humano más profundo –y humano aquí significa, conforme con todo lo que se ha venido diciendo, nosotros y el mundo–. Pero lo humano más profundo es, con Mozart, lo más que humano –según una expresión cara a Ortega–. Hay en la música de Mozart un siempre más que nos alza en felicidad indecible hacia algo que presentimos como lo más propiamente nuestro, que a la vez es más que nosotros mismos. Algo allí acontece que parece ser un silencio del que procede incesantemente la música, algo musicalizado, algo que se ha hecho música y que sin embargo se sustrae a toda musicalización, de tal modo que, gracias a ello, hace que la música no acabe. Allí, en esa hondura, la música se nos vuelve lágrimas de agradecimiento.

Ello está presente siempre en la música de Mozart. Está presente como el misterio infinito que nos soporta y consuela. Puede estar presente como aspiración secreta, como promesa indefinida, y puede estar presente –y esto es la exégesis de aquello indefinido– como el misterio cristiano, como tal siempre dador de música y, como se dijo en general, sustraído a cualquier música –o quizás música aún no escuchada, o no escuchable en la tierra: cántico nuevo, absolutamente nuevo–.

Fernando Ortega dice:

“...se trata justamente de esto, de la felicidad del hombre unido a Dios. ¡Pero la mayor parte del tiempo no lo sabemos!” (p. 28)

Y Claire Coleman:

“...lo que conmueve es la presencia, en la música, de una promesa de misericordia.” (p. 90)

¿Cómo no advertir lo que acabamos de decir, por ejemplo, en el segundo movimiento del concierto para clarinete, en el segundo movimiento del quinteto para clarinete K 581, en el segundo movimiento del concierto para piano número 27? ¿Cómo no sentir lo que hemos dicho en la *Grosse Messe* en do menor? Dejémonos afectar por su estremecedor ¡*Jesu Christe!*!, lleno de alabanza, alabanza no a un rey sino a un Dios misericordioso, Dios con nosotros, no sin nosotros, como dice siempre Ortega apasionadamente. Un ¡*Jesu Christe!*! que en este canto, por este canto, gracias a este canto, esto es, porque cantado, así cantado se revela como centro, como lo que es: alfa y omega, como principio y fin de todo y de todos nosotros, como Aquel según quien fuimos creados y recreados y hacia quien vamos finalmente; Aquel cuya gloria es la nuestra. Claire Coleman dice que este *Jesu Christe!* podría ser el gran frontispicio de la Misa. ¿Cómo no sentir lo dicho en la *Misa de la*

Coronación? ¡También aquí sentimos su profundamente teologal *Agnus Dei*! ¿Cómo no sentir todo ello en el *Laudate Dominum* de las *Vesperae Solemnnes de Confessore*, en su sentirse acunado *por* Aquél a quien se alaba, *en* Aquél cuya “verdad permanece para siempre”, verdad que aquí se manifiesta precisamente como tan con nosotros que nos hace ser felices en su acunarnos como una madre que precisamente quiere ser padre-madre?

Después de lo que acabamos de decir ha llegado el momento de pasar a lo formalmente teológico y teológico-teologal de Mozart, interés central del libro de Ortega y Coleman.

Sólo nos podremos detener aquí en algunos de los lugares musicales y de los temas teológicos que abordan con extrema lucidez nuestros autores.

Un primer tema que casi se podría decir que reúne a todos los demás, tiene que ver con la insondable riqueza que se esconde en el Dios que nos perdona. Debo decir que me he sentido especialmente feliz cuando en una oportunidad, luego de escuchar el *Agnus Dei* de la *Misa de la Coronación*, le escribí a Fernando Ortega asombrado, para decirle: ¡pero este pedido de misericordia por nuestros pecados tiene un tono no doloroso, de súplica simplemente, sino que ya es un canto exultante en el que se hace patente que ya hemos sido perdonados! Ortega me contestó entonces que esa era precisamente la esencia de la música de Mozart.

Según Claire Coleman se trata, en Mozart,

“...de la precedencia de la consolación sobre el sufrimiento, de la luz sobre la sombra” (p. 50)

Fernando Ortega, hablando del *Oro Suplex* del *Requiem*, dice:

“...sugiere que la plegaria ya ha sido escuchada, como si Alguien ya hubiese respondido: ‘no tengas miedo, cuidaré de ti...’” (p. 86)

Y agrega que en el *Requiem*

“...se logra percibir [...] la presencia de la divina misericordia. Sí, en el interior del juicio está la misericordia. Esa es ‘la verdad’ mozartiana, su evangelio.” (p. 88)

El pedido de perdón es ya el perdón mismo: Dios se adelanta a nosotros, está ya dentro de nosotros pidiendo perdón y perdonando. Un Dios que se adelanta a nosotros, un Dios que es “más que Dios” –y “menos”: es Hijo de Hombre–, un Dios que sólo es Dios si es con el hombre; un Dios loco de amor, olvidadizo de sí mismo, de su “altura”. Precisamente: el Dios de Jesucristo, no el Dios, por ejemplo, de los filósofos griegos, de la razón, sino el Dios que es Alianza. Tal es –si cabe hablar así– la “esencia” del Dios de la experiencia de Israel y, más propiamente, de la experiencia de los apóstoles y, tras sus huellas, de todos los cristianos –de todos los cristianos que se confían a las mociones de ese Dios y no lo *piensan* simplemente–. Pero justamente esto es lo que se hace presente en la música de Mozart: se insinúa siempre en todas sus composiciones y, por supuesto, aparece en toda su profundidad y “especificidad” en la música de iglesia.

Quien habla de un Dios que se adelanta al hombre y le comunica lo suyo más íntimo, habla de un Dios que es Amor –y precisamente el amante no puede vivir sin el amado–. Una tal comunidad no es la mera cercanía de dos; es ya la vida en comunión –casi una vida–. En tal vida confluyen entonces Cielo y tierra, el hombre y Dios. Aquí se revela la profundidad inaudita del hombre, el abismo que él es y que él mismo inicialmente ignora, y la profundidad mayor de Dios. Aquí el hombre experimenta su necesidad de Dios y a la vez su extrema dignidad, pues advierte que Dios mismo no ha querido ser sin él –como afirma siempre Fernando Ortega: Dios ha puesto su destino en las manos del hombre– misteriosamente: sin dejar de ser, en la debilidad de su carácter de Hijo de hombre, el Dios omnipotente.

Dice Claire Coleman:

“¿Cómo comunicar lo que tenemos la suerte de sentir? La dificultad para hablar de Mozart como lo hacemos me parece venir de muy lejos. No hay que engañarse: viene ante todo de una idea falsa –y muy extendida entre nosotros los cristianos– que nos hacemos de Dios. Un Dios sin el hombre, ¡un Dios percibido fuera de su Alianza de amor con el hombre!” (p. 26)

Y afirma Fernando Ortega:

“Lo que se percibe fuertemente, en él, es la felicidad, una felicidad de una calidad superior que es el fondo mismo de su música, una felicidad evocadora de un Dios diferente y de una humanidad diferente... porque están unidos. Este es el sentido, a mi entender, de ese Dios otro y de esa humanidad otra que nos hace gustar Mozart.” (p. 27)

Y agrega Ortega:

“Es el mundo del Espíritu donde el hombre deviene Hijo, es decir, divinamente humano.” (p. 28)

A lo que responde Claire Coleman:

“Si esta unión de la que Mozart es intérprete hace a la felicidad del hombre, ¿cómo no pensar que ella también hace a la felicidad de Dios?” (p. 28)

Para Fernando Ortega, se trata, finalmente

“...de un Dios enamorado del hombre.” (p. 82)

Es la infinita confianza en este Dios que así cuida tiernamente de nosotros lo que hace que en toda la música de Mozart, aún en los pasajes –inevitables en cualquier vida– de mayor oscuridad, dolor y prueba se viva una profunda felicidad, una felicidad que sostiene todo dolor, consuela más allá de todo consuelo narcisista humano; un consuelo más que consuelo, esto es, más que humano, porque circularmente divino-humano-divino: un consuelo que es en verdad el estallido, el fulgor, que envuelve el alma, de la gloria inaudita del Dios Trino con sus hijos y en su creación recreada –donde todos, con los ángeles, cantan–. Como lo dice Fernando Ortega:

“En ella se oye un corazón que expresa no sólo una felicidad individual, sino también la felicidad de una comunidad humana que vive ya en la Visión. “ (p. 98)

¿Hay palabras que puedan decir definitivamente esto? No: hay música, y la música de Mozart.

Dice Claire Coleman que la música de Mozart :

“...colma de una felicidad apenas soportable.” (p.11)

Y dice además:

“Ante la música de Mozart, el oyente se siente perplejo. [...] ¿A qué aferrarse? Lo que escucha, reconozcámoslo, es inquietante: hay allí una bondad, un pudor, una amargura, una ternura, una angustia, una sensualidad, un recogimiento, una gravedad, una alegría loca, intensa... [...] ¡Y nosotros decimos que oímos en ella una voz escondida, en la que resuena la unión de lo divino y lo humano!” (p. 27)

Y también:

“¿Por qué Mozart va siempre más allá de la tristeza? A este clima de felicidad mozartiana le doy –y es mi parte de subjetividad- el nombre de lo que para mí es su causa misma: la misericordia. El hombre amado en su miseria, salvado a causa de su miseria, y porque se sabe miserable, esto es lo que dice Mozart. Es la única música que me habla de misericordia, y de toda la historia de la música, es la única verdaderamente feliz... [...] ¡Es que la misericordia es fuente de felicidad, es recreación, renacimiento!” (p. 69)

Precisamente, Mozart no piensa a Dios –aquí lo teologal de esta teología– sino que simplemente lo deja ser –o Dios se deja ser en su música dirían nuestros autores–. Pero no pensar a Dios no significa no “verlo” con los ojos del corazón –aquí el lugar de la afectividad de la que hemos hablado–, no significa no advertir lo suyo propio, como si se diluyera en una neblina de lo simplemente *Sagrado*. No: se trata precisamente del Dios de Jesucristo. Ahora bien, ver así a Dios con los ojos del corazón y, rigurosamente dicho, con los ojos oyentes de un corazón musical, es precisamente vivir en El, que es un vivir El en nosotros. Y así ver a Dios oyéndolo, vivir así en Dios es no ya hacer teología –ella siempre *piensa*– sino, justamente vivir teologalmente, vivir en la lucidez de la inmediatez de la vida nuestra hecha Vida divina. Esta es la teología de Mozart.

Así, nos dice Claire Coleman:

“No, no habla de Dios. ¿Qué tendría, por otra parte, para decir? ¡Y además, para un creador, hablar de Dios es riesgoso! Por el contrario, lo que me parece caracterizar la música de Mozart es que deja libre espacio al Espíritu. Algunos grandes pintores, algunos poetas, han logrado lo inconcebible: decirle sí al Espíritu. Y entre los músicos, Mozart. Es una idea que puede parecer extraña, porque la imagen que se tiene de Dios está lejos, muchas veces, de lo que se oye en su música.” (p.13)

Y dice también:

“... sólo la música de Mozart me comunica de modo directo, sin ideas ni conceptos, lo que tú llamas tan justamente ‘el corazón del Evangelio’” (p.16)

Agrega Fernando Ortega, hablando de la *Gran Misa*

“Escuchándote, me decía que es probable que Mozart haya descubierto la inmensidad de la redención componiendo los pasajes del *Qui tollis*, es decir que lo haya intuito en la misma creación de su música, y que este descubrimiento haya suscitado en él esta inmensa aclamación de alabanza que es el *Jesu Christe*.” (p. 30)

Un maravilloso ejemplo de esa teología vivida mozartiana puede ser –no es el único– el *Et incarnatus est* del Credo de la *Grosse Messe*. ¿Hay acaso una mejor exégesis-proclamación de esas palabras del Credo que dicen la Encarnación del Señor? Allí, en esa música, están la infinita misericordia de Dios, su infinita dulzura, lo inaudito, interminablemente decible – así aparece aquí el canto– del verdadero Dios, del Dios cuyo perdón consiste precisamente en que lo dejemos entrar en nuestra historia como el que verdaderamente es: el que nos lava los pies como un servidor; escuchemos bien esta música: aquí aparece Dios implorando por su entrada, casi llorando; y aquí está también la dulzura, la ternura de la Madre que precisamente ha dado lugar a ese Dios; aquí aparece la ternura de la madre que envolverá a su hijo en pañales –¡envolverá a Dios en pañales; Dios quiere ser envuelto en pañales!–. Pero aquí aparece también, en el límpido ascenso del canto, en su carácter cada vez más inaferrable e interminable, el Cordero de Dios que desde siempre está ya en la intimidad de Dios –porque desde siempre, desde toda la eternidad Dios ha querido ser Dios *con nosotros*–.

¿Y qué decir de la ternura del hombre y de la ternura de Dios que vienen “dichas” en el canto de gracias y alabanza que es el *Ave verum corpus*? En la dolorosa felicidad que allí se vive viene afectivamente cantado que el acto de fe no es una adhesión “intelectual” a una verdad formulada dogmáticamente; se nos canta –se manifiesta– que el acto de fe nos implica, nos envuelve totalmente revelándonos a la vez la intimidad de Dios y nuestra propia intimidad abarcadora de nosotros mismos y del dinamismo de nuestra vida como una Vida única ya divina.

¿Se puede negar que hay aquí una teología, que en rigor es una lúcida vida teologal?

El afecto musical de Mozart es entonces precisamente lo que nos hace entrar en las verdades cristianas, o mejor, lo que hace que la Verdad del Dios cristiano –su Vida– entre en nosotros y se despliegue en nosotros. A partir de allí podemos ulteriormente también nosotros vivir lúcidamente, afectiva-musicalmente la Verdad del Dios cristiano, esto es podemos hacer una teología que no es la descripción del espectáculo de un Dios objeto sino la explicitación apasionada de nuestra propia vida-Vida de Dios. Fernando Ortega dice, precisamente, que en Mozart “Dios es inaprehensible”, mientras que en Bach es “fuente y objeto” (p. 26). Esta es una teología que dice una vida, que es la lucidez de una vida, sin abandonar esa vida, sin desvivenciar esa vida. Y esa es precisamente la teología que hacen Ortega y Coleman en este libro, movidos por la lucidez musical de Mozart.

Nos quedaría aún una cuestión por meditar. Nos referimos a la cuestión de la relación afectividad-música-verdad y, con ello, agreguemos, el tema de la relación música-palabra. Esta última temática es abordada por nuestros autores en la parte final de su libro. Pero lamentablemente esta inmensa cuestión no puede aquí ser abordada adecuadamente..

Claire Coleman opina que la “música pura” alcanza profundidades que la palabra no puede alcanzar.

Fernando Ortega, por su parte, piensa que en la “música aplicada” se perciben significaciones que no son sino musicales, porque el alma humana que canta, esto es, lo profundo del hombre, presente en grado sumo en Mozart, es siempre musical. Y en consonancia con ello, según Fernando Ortega, las palabras, que pueden servir de inspiración al compositor musical, cantadas son más que conceptos.

Según creo, las posiciones de Claire Coleman y Fernando Ortega son sólo parcialmente diferentes; y quizás se pueda, además, intentar un tercer camino, que podría hacer ver con alguna claridad en esta cuestión.

Al comienzo hemos señalado que la afectividad no distancia: en ella las cosas y nosotros somos a la vez *in statu nascendi*. Y cuando esa afectividad habla, habla “extrañamente”, habla poéticamente; y allí las figuras que se manifiestan son también insólitas –es el aparecer de la metáfora–; son figuras aún no tocadas por nuestra mirada distanciante y nuestras manos dominadoras que las reducen a esquemas. Son figuras *oídas* en el murmullo de su estar siendo originadas, oídas así en la cercanía a su origen y al todo de lo que es que las acompaña armoniosamente: “cada metáfora es un poema en miniatura” y cada poema es el recogimiento tembloroso del todo, esto es, del mundo y los hombres. Tal es la verdad subjetiva de la que hablamos al comienzo.

Ahora bien –ya lo hemos adelantado–, también en la música se revela afectivamente el todo. Pero hay aquí algo más. La música parece hallarse aún antes, como un afecto más profundo, que la “afectuosa” palabra poética que, como dijimos, dice a una el mundo y nosotros. Parece hallarse más cercana al origen...¿o es el origen mismo de toda figura-palabra?

Si la palabra poética dice el acontecer originario de la mutua pertenencia, en todos los respectivos niveles, de hombre y cosas, la música sería el acontecer más radical, originante, donante de aquella mutua pertenencia y de la palabra en que tal pertenencia se da.

Se puede arriesgar que toda palabra dice algo desde la música, y si pretende ser entendida debe escuchar la música que la ha engendrado. Si se trata de la palabra-utensilio de nuestra cotidianidad deberá pasar antes por el baño enriquecedor de la palabra poética que la ha precedido.

Y la palabra poética es *de* la música en un doble sentido: de ella procede y, volviendo sobre sus pasos, *de ella habla*, aunque no lo advierta. Así entonces, la palabra poética, si canta, –la “música con letra”– habla explícitamente de la música y es así lo más completo, lo mejor del acontecimiento que es el hombre.

Pero la música “pura” es la reunidora del todo, siendo el origen afectuoso que no abandona su originado sino que lo cobija y así lo deja ser: deja ser, dona el acontecimiento hombre-cosas en la palabra poética, y a la vez lo atrae siempre hacia su cobijo: nace el canto.

¿Pero qué pensar de los intersticios de silencio de la música? ¿No estará allí el origen más profundo de la música y la palabra? ¿No será ese silencio en rigor un permanente Canto Nuevo para el que nuestra música y nuestros cantos preparan nuestro corazón oyente? O mejor: ¿ese silencio no estará dando nuestra música y nuestros cantos para irnos introduciendo afectuosamente en él, para preparar nuestros oídos para él, Canto amoroso eternamente Nuevo? Pensemos en el silencio profundo entre el *Quoniam* y el *Jesu Christe!* de la *Gran Misa*...

¿Podrían coincidir Claire Coleman y Fernando Ortega en lo que acabamos de decir? No lo sé.

Pero finalmente sí Fernando Ortega y Claire Coleman deben saber que las palabras de su libro hacen amar más a Mozart y su música y a Aquel de quien parece proceder esa música.

DIOS Y EL HOMBRE CREADOR

Fernando Ortega²⁵

Hace ya más de veinte años presenté una tesis para obtener el título de Licenciado en Teología cuyo título fue: “Dios y el hombre creador. Método teológico para un análisis estructural de “Amadeus”, *film* de Milos Forman y Peter Shaffer (1985)”. Ofrezco ahora en “Consonancias” algunos elementos de la “Introducción hermenéutica” de dicha tesis. Lo hago no sólo para sumarme así a la celebración del 250° aniversario del nacimiento de Mozart, sino también porque considero que el método teológico desarrollado entonces conserva su validez para ser aplicado a otras expresiones culturales donde, de alguna manera, se haga presente –como en este *film*– la dimensión narrativa. Dejo de lado los aspectos de la génesis del método y me concentro en la articulación de sus dos pilares fundamentales, que son:

I– *cuatro lecturas* del *film*, en distintos niveles de profundidad, inspiradas en la exégesis medieval de la Escritura (sentidos literal, alegórico, moral y anagógico).

II– las *tres vías* del conocimiento de Dios: afirmación, negación y eminencia.

I. Las cuatro lecturas

²⁵ La presente reflexión pertenece a la Tesis para la Licenciatura en Teología presentada en la Facultad de Teología (UCA, Buenos Aires) en 1985. El texto ya ha sido publicado en las revistas *Criterio* n.1980, Buenos Aires 1987, y en *Teología* n.48, Buenos Aires 1986. .

Lectura literal: si bien es cierto que lo que el *film* plantea en apariencia es una nueva versión de la *leyenda* tejida en torno a la muerte de Mozart y de la intervención de Salieri en dicha muerte, lo que resultó importante en este nivel de lectura literal fue detectar lo que podríamos llamar el género literario de este texto. Era claro que el *film* no pretendía ser una biografía objetiva de Mozart, en el sentido corriente que se le da al término. “Fantasía basada en la realidad”. Así lo definió su director. Por lo tanto se manejan hechos históricamente verdaderos, pero con una gran libertad, puesta al servicio de una Idea, que no es otra que la *verdad* que se intenta mostrar. El género literario en cuestión es el de la *narración*. La casi totalidad del *film* está constituida por el relato que Salieri ofrece al sacerdote que va al manicomio para confesarlo. Pero no se trata de una narración cualquiera. Si bien en una primera aproximación, como decíamos, esta narración no pretende ser más que una versión renovada de la leyenda acerca de la muerte de Mozart, veremos que esta “fantasía basada en la realidad” va más lejos, realizando *el paso de la leyenda al mito*. Este tránsito es provocado por el mismo Salieri al hacer entrar a Dios como protagonista central de su narración y al sacralizar a Mozart hablando de él como la encarnación de Dios. En este primer nivel de lectura llegamos entonces a percibir que lo que tenemos ante nuestros ojos es un mito.²⁶ Ahora bien: ¿qué es lo que se nos quiere decir con esto, cuando el tema del que trata este mito es la muerte de Mozart?

Lectura moral: quedará vinculada a la interpretación alegórica que el mismo Salieri nos propondrá de su relato. Por el momento, esta lectura nos llevó al drama tal como parece ser visto por Salieri. Se trata del conflicto mediocridad/genialidad relacionado con una acusación hecha a la *justicia* de Dios y que se expresa en la queja del músico al sacerdote: “¿Por qué (Dios) puso en mí este deseo, si después me negó el talento?”.

Lectura psicológica: resultó ser uno de los momentos más importantes del trabajo. Había que abordar necesariamente el tema del conflicto de Edipo tal como lo plantea el psicoanálisis. Según la lectura psicológica del *film*, la muerte de Mozart queda planteada como síntoma²⁷ de un conflicto que no fue capaz de solucionar, el conflicto con el padre: Mozart muere, en definitiva, porque no puede ser él mismo. Esta lectura nos permitió descubrir –a partir del hecho de que todo el conflicto hijo-padre, Mozart-Leopold, está mediatizado por la narración de Salieri al sacerdote– que *el verdadero sujeto del conflicto*

²⁶ “... el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia (...) Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales (...) Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la ‘sobrenaturalidad’) de sus obras”. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado (o de lo ‘sobrenatural’) en el Mundo.” Cf. Mircea ELIADE, *Mito y realidad* (Barcelona 1981) 12-13.

²⁷ “Un síntoma significa la representación –realización– de una fantasía de contenido sexual, y, por lo tanto de una situación sexual. O, mejor dicho, por lo menos uno de los sentidos de un síntoma se refiere siempre a una fantasía sexual, en tanto que para sus demás significaciones no existe una tal delimitación de contenido. El hecho de que un síntoma tiene más de un sentido y sirve simultáneamente de expresión a varios procesos mentales inconscientes es uno de los primeros que comprobamos en la labor psicoanalítica. Y todavía podemos añadir que un único proceso mental inconsciente o una única fantasía, no bastan casi nunca para producir un síntoma.” Cf. Sigmund FREUD, *Obras completas*, Vol. II (Madrid 1948).

edípico no resuelto no era Mozart, sino Salieri. Luego veremos la importancia que esto tuvo al abordar la cuestión de la interpretación psicoanalítica.

Lectura teológica: adquieren gran importancia dos temas cristológicos: la Encarnación y la Cruz. Pero el *film* realiza el planteo del tema cristológico en dos registros: un registro explícito y otro implícito. En esta distinción se juega uno de los elementos centrales del método elaborado.

En cuanto al primero, se estructura a partir de Salieri: en sus monólogos al *Signore* crucificado y en la quema del Crucifijo, hace referencias explícitas al tema de la Encarnación (a través de lo que dice) y a la Cruz (por medio del gesto de quemarla). En cuanto a la Encarnación, Salieri establece una clara relación entre Cristo y Mozart por medio de dicho tema. En este plano de lo explícito nos encontramos entonces con una afirmación y una negación. Ambas recaen sobre la Encarnación: se la reconoce como hecho, (afirmación), y se la rechaza en cuanto imagen de un Dios injusto (negación). Es importante subrayar que la negación, si bien recae sobre la Encarnación, más propiamente se dirige a Dios y se significará en el gesto de quemar la Cruz. De este modo *la Cruz pasa a convertirse en el signo del Dios injusto que se rechaza.*

En cuanto al registro implícito, apunta directamente a la relación trinitaria Padre-Hijo. Como esta relación está íntimamente vinculada a la otra relación padre-hijo que nos plantea el *film* en su nivel psicológico, surge entonces la pregunta: *la relación trinitaria Padre-Hijo ¿está leída desde el complejo de Edipo? Y si lo está, ¿se acepta como verdadera esa lectura?* La resolución a estos interrogantes cruciales sólo podía realizarse partiendo de la relación Cristo-Mozart a la que ya aludimos. Dicha relación adquiere todo su peso a la hora de dilucidar *el sentido de la muerte de Mozart*, que es el tema central de la lectura literal.

En el plano de lo *explícito*, la muerte de Mozart (y a través de él la de Cristo) se nos presenta como signo de una relación padre-hijo de carácter punitivo-penal. Es el rostro terrible del padre que castiga al hijo. Es la muerte-condenación, como la de Don Juan, vinculada con la imagen paterna que surge del sentimiento de culpabilidad. En síntesis: la muerte de Mozart (y la de Cristo) quedan leídas, en este plano explícito, desde Edipo. Si nos atenemos sólo a estos datos, la cristología *implícita* (la relación Padre-Hijo) no sería otra que el conflicto edípico inconsciente.

Pero entonces, ¿era posible demostrar –a partir del *film*– que se nos estaba proponiendo –en el plano de lo *implícito*– otra cristología no edípica, y en definitiva, no mítica? Convencidos de que así era, intuimos que el camino hacia esa cristología debía estar vinculado con *la actividad creadora de Mozart*. No había otro modo de explicitar dicha cristología implícita que el de ahondar en Mozart mismo, en el misterio de su música, de su acto creador, tal como lo plantea el *film*, intentando explicitar todo el contenido de lo que éste presenta por medio de imágenes y música. Antes de pasar a describir las implicaciones que tiene, para la comprensión global del *film* la distinción entre las dos cristologías, completamos esta síntesis de la lectura teológica subrayando que el hallazgo de la cristología implícita nos ubicó en el plano de la *eminencia*. Recordemos que la cristología explícita se ubica en el ámbito de una afirmación y una negación. La eminencia se alcanza a partir de un modo no mítico de entender la Cruz.

Desde ese plano de eminencia, y sin abandonarlo, comenzamos a descender, practicando *relecturas* y buscando realizar algo así como un “*intellectus fidei*”, utilizando las conclusiones obtenidas en las tres lecturas anteriores. Comenzamos releando la lectura psicológica para concluir en la literal. Los resultados fueron los siguientes:

- la lectura psicológica quedó ahora vinculada con el misterio *Trinitario*: el rostro misericordioso del Padre que se revela en la autoentrega del Hijo.
- la lectura moral nos habla ahora de dos misterios inseparables: el pecado del ángel y la *kénosis* del Hijo.
- la lectura literal nos lleva al tema *antropológico*: Cristo como clave hermenéutica definitiva para leer el misterio del hombre.

II. Afirmación, negación, eminencia

Los cuatro niveles de *lectura* no son suficientes por sí solos para revelarnos el núcleo de sentido y contenido profundos de esta obra. Hace falta una nueva aproximación al texto, aproximación que no es otra que la *interpretación*. Como ya hemos dicho, cada una de las lecturas implica una determinada interpretación de la narración de Salieri, de modo tal que podemos hablar de tres interpretaciones, todas ellas propuestas desde el mismo *film*. Estas interpretaciones son las siguientes:

- alegórica
- psicoanalítica
- simbólica

que se corresponden, respectivamente, con las tres lecturas realizadas: moral, psicológica y teológica. La cuestión consiste, en definitiva, en ver cómo se interpreta la aproximación entre Cristo y Mozart que propone el relato de Salieri. Como veremos, cada una de estas interpretaciones corresponden, a su vez, a uno de los momentos del conocimiento de Dios: afirmación, negación y eminencia. De modo que podemos esquematizar así lo que llevamos dicho:

LECTURA	INTERPRETACIÓN	MOMENTO TEOLÓGICO
moral	Alegórica	Afirmación
psicológica	Psicoanalítica	Negación
teológica	Simbólica	Eminencia

La unidad interna de los tres momentos teológicos supone la existencia de unidad interna también en las tres interpretaciones y en las tres lecturas. No son tres momentos simplemente juxtapuestos.

1. *Afirmación*: está dada por la narración de Salieri, inseparable –para él– de su propia interpretación alegórica: la cristología *explícita*. Se afirma la relación Mozart-Cristo a partir de la Encarnación, es decir, de la unión de lo divino y lo humano. Desde esta unión divino-humana (Cristo) se afirma, alegóricamente, la presencia divina en Mozart. En esta

interpretación alegórica, Mozart y Cristo son intercambiables. Y a la vez, la encarnación queda ubicada en el ámbito del mito: ambos, Mozart y Cristo, sirven por igual para ilustrar el mito de la encarnación de lo divino.

Este momento de afirmación implica pues una *sacralización* de Mozart: en él se manifiesta e irrumpe en el mundo lo divino. Esta irrupción de lo divino es percibida por Salieri como *necesidad*, necesidad que se manifiesta en la *perfección estética* de la música de Mozart. Pero necesidad que también se proyecta en la interpretación alegórica –la cristología explícita– dando como resultado una lectura mítica de la Cruz: *la necesidad oscurece la libertad de Cristo, su autoentrega*, dejando atrapada la imagen del Padre en los límites de una estricta justicia percibida como injusticia.

2. *Negación*: está dada por la interpretación psicoanalítica. Consiste en la reducción de la lectura alegórica a la realidad psicológica inconsciente. Se trata de una *desmitologización*, propuesta desde el mismo *film*, de la cristología explícita. Y esta desmitologización se realiza por medio de la explicitación en imágenes del conflicto edípico inconsciente de Salieri. Detrás de su lectura de la Cruz y de la imagen del Padre que de ella resulta, se esconde Edipo.

3. *Eminencia*: si la narración de Salieri no superase a su propia interpretación alegórica, la interpretación psicoanalítica tendría la última palabra. Pero si aceptamos que el mito (la narración de Salieri) es un símbolo historicizado,²⁸ entonces no lo agota una interpretación alegórica ni su correspondiente interpretación psicoanalítica, sino que, por el contrario, las desborda. Esto se debe a que en el símbolo –y por lo tanto en el mito– la realidad referida por el referente remite a otra realidad imposible de conceptualizar. En el caso de “Amadeus” esta realidad sería –siguiendo la declaración de Forman ya citada– *el acto creador, el misterio de la creación*. Imposible hablar de ella en un lenguaje que no sea simbólico. Pero, a la vez, realidad que crea la exigencia de una interpretación auténtica, que respete la intención del mito, es decir, que lo interprete desde él mismo.

Esta nueva interpretación, simbólica, correspondiente a la lectura teológica, queda vinculada con el paso de Edipo a Cristo, *pero al Cristo de la cristología implícita*. La coincidencia divino-humana de la que nos habla el mito es leída ahora como la unión de dos *libertades*, la de Dios y la del hombre, *que concurren en el acto creador*. Esta coincidencia divino-humana tiene su paradigma en el acto teátrico por antonomasia: la muerte de Cristo en la Cruz, *pero leída trinitariamente, como autoentrega del Hijo*. Se puede decir que esta interpretación es *re-sacralizadora*, pero aclarando que esta resacralización nada tiene ya que ver con una proyección hecha desde el inconsciente edípico, como en el caso de la cristología explícita.

Podemos aclarar un poco más la vinculación interna de las tres interpretaciones a las que hemos hecho referencia: alegórica, psicoanalítica y simbólica. Según van Riet, las diversas interpretaciones del mito pueden clasificarse en dos grandes categorías:

²⁸ Domenico SARTORE, “Signo-símbolo”, en *Diccionario Teológico Interdisciplinar* (Salamanca 1983) 320-321.

“... las que utilizan la noción antigua de verdad, las que apelan a una nueva noción de verdad. Esta división bipartita, también se aplica al material estudiado para comprender el mito: la primera categoría se detiene en el mito literario o mito discurso, mientras que la segunda alarga este campo de investigación para develar un mito vivido, un comportamiento o existencia mítica.”²⁹

A partir de esta división se destacan ahora tres interpretaciones para el mito discurso, que se corresponden respectivamente con tres interpretaciones para el mito vivido. Podemos esquematizarlas así:

MITO DISCURSO	Interpretaciones	MITO VIVIDO
Tautegórica		Fenomenológica
Alegórica		Psicoanalítica
Simbólica		Existencial

De estas seis interpretaciones, hemos hecho mención de tres de ellas: la alegórica, la psicoanalítica y la simbólica. Ahora percibimos que pertenecen a dos categorías distintas: mito discurso y mito vivido. Estas consideraciones tuvieron amplia resonancia en el método de la lectura teológica que estamos describiendo. Ante todo, de acuerdo a nuestro análisis, los momentos teológicos de afirmación y eminencia caen en el ámbito del mito discurso; mientras que la negación se ubica en el mito vivido.

Esto tiene que ver con la cuestión de la verdad del mito. Las interpretaciones que se ubican en la línea del mito *discurso* acaban por comprender el mito como un absurdo (tautegórica), una alegoría (alegórica) o un simbolismo (simbólica). Y esto sucede –según van Riet– porque estas teorías están “convencidas de poseer la verdad, la verdad absoluta”.

En las teorías referidas al mito *vivido*, “se rechaza esta convicción epistemológica”. Se produce entonces un cambio notable de actitud que implica una revalorización del mito y una renovación de la noción de verdad:

“...esto significa que uno se esforzará en comprender el mito sin condenarlo de antemano, sin juzgarlo en nombre de una verdad ya poseída (...) Por tanto ante todo se tratará de describir el pensamiento mítico, presentarlo tal cual es para el que lo vive, con el fin de descubrir la intencionalidad que lo sostiene. No se subrayará el carácter irreal del mito; más bien se preguntará qué tipo de realidad devela...”³⁰

¿Cómo se aplican estas consideraciones en la interpretación de “Amadeus”? Comencemos recordando que el mito discurso que relata Salieri tiene su punto de arranque en una afirmación que realiza el sacerdote que va a confesarlo. El diálogo es importante:

SALIERI: – ¿Sabe Ud. quién soy yo?

SACERDOTE: –Todos los hombres son iguales ante Dios.

SALIERI (con una mirada terriblemente irónica): –¿Lo son?

²⁹ Georges van RIET, *Mythe et vérité*, Rev. Philos.Louvain 1960, 15-87

³⁰ G. van RIET, o. c. , 35.36

Salieri va a desmentir la afirmación del sacerdote con su relato acerca del prodigioso Mozart. Ahora bien, con la interpretación alegórica que el mismo Salieri propone de su relato la afirmación del sacerdote quedaría relegada al ámbito de lo falso. Pero lo más grave es que, en dicha interpretación alegórica, Salieri parte de un dato de fe: la Encarnación. Es desde su fe en Cristo como Encarnación de Dios que Salieri va a negar que Dios ame por igual a todos los hombres. El amor de predilección que Dios tiene por Mozart es leído por Salieri, en su interpretación alegórica, a la luz de la fe que le dice que Cristo es, por encima de todos, el Amado de Dios.

Por otro lado hemos visto que la fe de Salieri –manifestada en la cristología explícita (interpretación alegórica)– va unida a una crítica a la justicia de Dios. Es decir que la afirmación de la fe –que reconoce en Cristo la Encarnación de Dios– es indisociable, en el caso de Salieri, de la afirmación de la injusticia divina: Dios no ama a todos por igual.

Pero hay más aún. La culminación del relato de Salieri se alcanza cuando hacia el final –ya muerto Mozart– acusa a Dios de su muerte: “Dios lo mató”. Dios mató a su predilecto. Con esta acusación ya no se está negando simplemente que todos los hombres sean iguales ante Dios. Lo que ahora está en juego es el amor mismo de Dios, su ser Amor.

El mito sugerido por el título del *film* encuentra así, en la interpretación alegórica –personificada en Salieri, o al menos en su consciencia– una brutal desmentida. Según esta interpretación, no sólo es falso que todos los hombres son iguales ante Dios, sino que el mismo amor de Dios es falso. Según la mentalidad mítica, aquel que lleva un nombre, lleva la realidad que ese nombre expresa. En este caso, Mozart, “Amadeus”, lleva en sí la realidad “Dios ama”. Pero, de acuerdo a esta interpretación alegórica, Dios no ama. La muerte de Mozart sería entonces, para esa interpretación, la prueba de la falsedad de lo que afirma la fe acerca del amor de Dios. Lo paradójico es que a la conclusión “Dios no ama” se llegue a partir de la fe en Dios. Queda sin embargo la posibilidad de *cuestionar dicha fe*. Si ella es sólo la que se expresa en la cristología explícita del film, tenemos todo el derecho de impugnarla.

Eso es precisamente lo que hace la interpretación psicoanalítica. Con ella pasamos del mito discurso al mito *vivido* por Salieri. Ese mito vivido no es otro que Edipo. Pero ¿cuál es el alcance de esta interpretación? ¿Sustituir un mito por otro? Si el mito “Dios ama” quedó negado en la interpretación alegórica, la psicoanalítica se encarga de sacar las últimas consecuencias: Dios no sería más que una ilusión. Al poder reducir los elementos de la cristología explícita al conflicto edípico inconsciente, la interpretación psicoanalítica inaugura un mito, y al hacerlo nos da la posibilidad de acceder nuevamente al ámbito del mito discurso.

¿Quién es ahora el relator del mito discurso? O mejor: ¿Cuál es ese mito discurso? La respuesta es: el *film*. Y el *film* es lenguaje simbólico. Los relatores de este mito discurso son los autores del *film*. Ya hemos dicho que la interpretación simbólica –correspondiente a la lectura teológica– nos ha posibilitado alcanzar la cristología implícita, la cual, ella sí, está en plena consonancia con lo que la fe cristiana afirma acerca de Cristo.

En este nivel de eminencia se conjugan y armonizan las aparentes contradicciones de la interpretación alegórica. Es verdad que todos los hombres son iguales ante Dios y es verdad también que Dios ama a Cristo con un amor de predilección. Y Cristo, a su vez, ama “hasta el extremo”: muere en la Cruz amando al Padre y a los hombres, dando su vida por todos. El título del *film* alcanza así su plena significación, ya que el sujeto portador de dicho nombre, “Dios ama”, es el mismo Dios. Y al mismo tiempo que el mito se verifica plenamente, es desbordado por su misma verdad. Se puede decir que *el mito se autodestruye en cuanto mito, liberando la verdad que encerraba*.

No sólo el creador genial es *Amadeus*, amado por Dios, como parece pensar Salieri. *Todo hombre lo es, y todo hombre es capaz del acto creador por excelencia: el acto de amor*. La música de Mozart vendría a ser un lugar privilegiado para profundizar y gozar la celebración del misterio del hombre, eternamente amado en Cristo por el Dios Trinitario y capaz de llegar a ser, gracias a ese amor primero, amante como Dios es amante.

* * *

Cerramos este número de “Consonancias” dejando la palabra al propio Mozart, con el deseo de que el lector pueda acceder, desde el propio testimonio del compositor, a una mejor escucha de su música.

“¡Me acabo de enterar de que usted está seriamente enfermo! Con qué ardiente deseo espero de usted novedades tranquilizadoras, no es necesario que lo diga; y cuento con ello, aunque me haya hecho un hábito, en toda circunstancia, de representarme lo peor. Puesto que la muerte (mirándola de cerca) es la razón final de la vida, desde hace algunos años me he familiarizado tanto con esta verdadera y perfecta amiga del hombre, que su imagen para mí no sólo no tiene nada que me asuste, sino que es muy apaciguadora y consolante. Y agradezco a mi Dios por haberme concedido la felicidad de procurarme la ocasión (usted me comprende) de aprender a conocerla como la clave de nuestra verdadera felicidad. Nunca me voy a dormir sin reflexionar que quizá –por más joven que sea– mañana no estaré aquí... Y sin embargo nadie, entre aquellos que me conocen y que me frecuentan, puede decir que esté apesadumbrado o triste.” (Carta a su padre, 4 de abril de 1787)

*

“No puedo explicarte mi impresión: es una especie de vacío que me hace mucho mal –una cierta aspiración que no puede ser nunca satisfecha y que no cesa, jamás... que dura siempre, y que incluso crece día tras día.” (Carta a su mujer, 7 de julio de 1791).

*

En el CD que acompaña este número de “Consonancias” se encuentran grabadas las siguientes obras de Mozart

- 1- "Laudate Dominum" (de las Vísperas K.339). Lynne Dawson, soprano. Choir of King's College, Cambridge. Cambridge Classical Players. Director: Stephen Cleobury.
- 2- "Agnus Dei" de la Misa de la Coronación K317. Joan Rodgers, soprano. Arnold Schenberg Chor. Concentus musicus Wien. Director: Nikolaus Harnoncourt.
- 3- "Kyrie" de la Misa K.427. Barbara Bonney, soprano. Rundfunkchor Berlin. Berliner Philharmoniker. Director: Claudio Abbado.
- 4- "Et incarnatus est" de la Misa K427.
- 5- "Introito" del *Requiem* K626. Intérpretes: La Chapelle Royale/Collegium vocale. Orchestre des Champs Élysées. Director: Philippe Herreweghe.
- 6- "Kyrie" del *Requiem* K626.
- 7- "Lacrymosa" del *Requiem* K626.
- 8- "Ave, verum Corpus" K.618. Intérpretes: Choir of King's College, Cambridge. Cambridge Classical Players. Director: Stephen Cleobury.
