

LIBRO: *Autonomía y Gracia*
AUTOR: Ivan Nagel



Editorial: Encuentro
Año de edición: 2010
Páginas: 256

Mozart compuso su primer melodrama con sólo 11 años. Al borde de su muerte, cerca de cumplir los 36, había compuesto más de una veintena de ellos, habiendo revolucionado el mundo de la ópera y explorado como nadie las posibilidades musicales del clasicismo. Uno queda estupefacto al escuchar, por ejemplo, el aria “Dal tuo gentil sembiante” de la sexta de sus óperas, *Ascanio in Alba*, ésta escrita con 15 años, y no puede evitar preguntarse: ¿Cómo es posible haber alcanzado tal profundidad siendo un niño? Incluso se ve impelido a reconocer la falta de experiencia del pequeño Mozart en los azares de la vida y la consiguiente imposibilidad de haberla plasmado en su obra. ¿Cómo es posible que una expresión artística posea tal profundidad si quien nos provee de ella carece de experiencia en la vida? En efecto, esta obra de niñez parece plagada de sabiduría, esto es, de *sabor*: el pequeño Mozart parece haber *saboreado* una experiencia que todavía no pertenece al niño. Uno vuelve a preguntarse: ¿Cómo es posible? Para contestar a esta pregunta, se podría pensar que estamos ante un testimonio único de la psicología del niño, una expresión de lo infantil que no habría sido posible mediante la palabra, pero que el genio de Mozart nos entrega desde la expresión musical, como un regalo misterioso sobre los entresijos del alma humana en sus inicios; pero ello no basta para explicar el problema. Sería también conveniente atender a sus últimas óperas, donde la seriedad – escondida bajo la juguetona mirada mozartiana– se ha multiplicado por cien. Entonces uno puede aventurar que las primeras óperas de Mozart, en comparación con las últimas, eran para el pequeño compositor una especie de juego en el que se sentía muy a gusto, pero en modo alguno la expresión de un proceso de madurez. Al mismo tiempo, el valor de sus últimas óperas no es un hecho casual que pueda comprenderse al margen de su labor infantil:



si tan pronto pudo hacer tales proezas, es decir, si ya sus primeras obras nos parecen serias, es evidente que las óperas maduras de Mozart esconden una de las más complejas y maravillosas creaciones del espíritu.

El ensayo de Ivan Nagel –quien estudió filosofía bajo la tutela de Th. W. Adorno–, constituye precisamente una importante reflexión sobre las últimas óperas de Mozart, un género que el siempre joven salzburgués controló desde que era un niño y en el cual habría sido capaz de plasmar la máxima profundidad. Su reflexión supone un intento coherente por comprender esas “últimas óperas” de la vida del compositor y el insustituible valor que encierran, siendo evidente que la pregunta sobre ellas constituye una cuestión de gran relevancia –como pocas– en nuestra cultura. Para ello, el universo de posibilidades escondido en la creación mozartiana es abordado, en este pequeño ensayo, desde la perspectiva política y humana de la libertad, la reflexión sobre el absolutismo, la guerra civil y la tiranía.

Recién estallada la Revolución Francesa, la vida de Mozart duró tan poco que, de forma lamentable, no sabemos cómo habría continuado plasmando en sus obras los distintos hechos históricos que fueran acaeciendo. Pero lo que sí sabemos es que el espíritu de absorción de Mozart no fue ajeno, de forma consciente o inconsciente, a los nuevos principios de la *res pública* y el consiguiente camino hacia la *autonomía* del individuo. Se trata de un momento fundamental en la Historia de las Ideas del que todavía nosotros participamos y que de hecho habría dado lugar a nuestra actual situación: los ideales democráticos, la educación pública exenta de clases, la revolución continua de las nuevas generaciones, la igualdad, la secularización, el laicismo. ¿Qué puede enseñarnos la música de Mozart sobre el absolutismo y contra él? ¿Qué representan óperas como *La flauta mágica* en la era de los “descubrimientos” ilustrados?

A caballo entre dos épocas, la producción de Mozart todavía advierte los resquicios de absolutismo. Y es que, cuando nuevas ideas (en este caso, de libertad) se encuentran en su aparecer más inmediato, encontrándose por tanto en un cierto estado de gestación, ellas no son aún “libres” para *convencer*, pues participan de la necesidad continua de tener que diferenciarse del contrario con el que conviven,

esto es, del ánimo razonable de *vencerlo*. Este continúa *estar a la defensiva*, como suele decirse, de los principios ilustrados frente al Antiguo Régimen no puede verse como algo sin importancia, y de hecho encuentra siempre una contra-respuesta entre los más reticentes a aceptar los cambios. Pues, en efecto, siempre surge quien pretende hacer compatible lo viejo mediante lo nuevo, o quien pretende aprovecharse de las viejas represiones disfrazándolas bajo los valores de las nuevas generaciones, o quien aprovecha cínicamente, para destruirlos, los puntos débiles de lo que acaba de nacer y necesita todavía adquirir su fortaleza. Como el padre que no advierte los progresos de su hijo recién nacido cuando hay niños en quienes podría leerse la superioridad con respecto a sus padres si se les prestara atención; pero es evidente que éstos se encuentran todavía indefensos para explicar con creces lo que está dando sus primeros pasos. Diría incluso que se trata de un hecho necesario, inevitable. Ya el propio Marx escribió en *El Capital* que uno debe luchar al mismo tiempo contra las injusticias del presente y contra las del pasado. Toda sociedad pos-absolutista tiene algo de absolutista en sus entrañas, porque siempre nacen soluciones antiguas y viejos errores bajo máscaras de innovación y nuevas posibilidades. Como afirma Nagel: “El buen Dios fue inventado en los primeros tiempos del ateísmo; el buen príncipe, camino a la Revolución Francesa” (p. 20).

Ivan Nagel ha sido, entre otras cosas, crítico teatral y musical del *Deutsche Zeitung* (1961-1969), crítico teatral del *Süddeutsche Zeitung* (1969-1971), director general del Deutschen Schauspielhaus de Hamburgo (1972-1979) y profesor de Estética e Historia de las Artes Teatrales en la Escuela Superior de Artes de Berlín. Este ensayo supone una reflexión sobre obras de las que tiene un conocimiento preciso, tanto a nivel teórico como práctico. La reflexión sobre la Ilustración, sobre el paso del Antiguo Régimen a la Revolución, no es original. Ya hemos puesto el ejemplo de Marx, en cuya obra encontraríamos un análisis mucho más preciso. El logro de Nagel tiene que ver con la adopción de una nueva perspectiva que tiene una gran importancia cultural y antropológica. Su gran logro sería hacernos ver como esta inevitable situación fluctuante acaecida ante los

grandes cambios históricos, y concretamente la ocurrida en el paso de los ideales absolutistas a los ilustrados, se habría visto plasmada en las óperas de Mozart, dando lugar al desbordamiento –como sabe todo estudioso de Mozart– de los esquemas genéricos de la ópera bufa, la ópera seria y el *Singspiel*. En este sentido, la reflexión de Nagel nos ayuda no sólo a comprender (a) un cambio histórico, económico, político y cultural, sino también (b) una de las transformaciones musicales más importantes de la Historia de la Ópera: el fin de la escisión entre ópera seria y ópera bufa. De este modo, Nagel está planteando también que el cambio musical producido entre la ópera seria y la ópera bufa, mirado desde la óptica apropiada, podría ayudarnos a comprender los fundamentos del cambio histórico producido entonces y su valor.

Continuando con la idea anterior, los ideales antiguos y los nuevos se habrían visto fusionados y confundidos en el ámbito de la creación del clasicismo de Goethe. Esto haría razonable preguntar hasta qué punto el ideal laicista burgués participa de la divinidad, o cuánto hay de prejuicioso en el llamado progreso anti-dogmático de la Ilustración. Esto se traduce en la combinación de las dos ideas rectoras del libro, “autonomía” y “gracia”, que intentan encontrar la relación entre los binomios de gracia-divinidad (o absolutismo-desigualdad) y de autonomía-humanidad (o libertad-igualdad), lo que da pie a la pregunta fundamental del libro: ¿Cuánto hay de “gracia” en la “autonomía” en el periodo de la Revolución Francesa y cómo se plasma esto en las óperas de Mozart? En este sentido, Nagel sostiene tácitamente que la creación operística mozartiana constituye un testimonio muy adecuado para comprender la época en la cual nace dicha creación y donde, a modo de transferencias tácitas, pero perceptibles, los antiguos valores se habrían filtrado en el mundo moderno para sustentarlo a su manera o, en el mejor de los casos, para morir con él. ¡Y esto, a su vez, no habría sido posible sin un espíritu revolucionario como el que Mozart introduce en la ópera!

Por eso en el libro se teje una segunda idea fundamental, conectada con la anterior, que tiene que ver con el camino futuro de los géneros operísticos, sobre todo en lo que respecta a la ópera seria. ¿Qué pinta ella, siempre ligada al acto de amenazar y suplicar, donde ya no hay soberano divino al que someterse y del que

obtener la gracia? ¿Qué pasa con un género como la ópera seria, que es, en palabras de Nagel, *el género del absolutismo*, cuando ya no hay absolutismo? El “comienzo de la autonomía” (léase: el paso del absolutismo al republicanismo) habría dado paso a la desaparición de ciertas necesidades del género serio, el cual se encontraría por tanto en un ámbito ciertamente incómodo para él. Mozart ya lo había finiquitado con *Idomeneo* y vuelve a hacerlo, por alguna extraña razón, en los últimos años de su vida. En el nuevo mundo, “la clemencia –sostiene Nagel– ya no es necesaria”. ¡Pero la clemencia jugaba un papel esencial en la ópera seria! Mozart nos haría conscientes del resultado crítico surgido a tenor de ello, pues su propia producción acaba con el género serio, al mismo tiempo que intentaría “conservar la gracia como base fundamental de la ópera” (p. 28-9). De ahí la tesis de Nagel, según la cual “autonomía y gracia” forman en su obra “una maravillosa unidad” (p. 31). Es así como Mozart mata y al mismo tiempo da una segunda vida, totalmente transformada, al género serio. Es como si el viejo mundo hubiese sido progresivamente absorbido por el nuevo, a pesar de su aversión hacia él.

Aunque en *La flauta mágica*, por ejemplo, “el mundo es... el lugar donde nace una humanidad ideal, el campo de batalla de la verdadera guerra civil” donde se establece una “guerra entre dos estados soberanos” y donde “todos son súbditos” (p. 36) –súbditos, diríamos, de la Humanidad– aún resta hacerse una pregunta de gran importancia: “¿cuál es el papel de la gracia en el ámbito de la autonomía?” (p. 43). La hipótesis de Nagel nos muestra que el rescate de la ópera seria sería producido a través de la ópera bufa: “la esencia íntima de la ópera seria, que decayó hasta convertirse en reclamo y ficción, se hace realidad en la ópera bufa”. Sorprendentemente, “de las siete óperas que Mozart compuso en la última década de su vida, desde *Idomeneo* hasta *La flauta mágica*, sólo en *Don Giovanni* no rigen el perdón ni la gracia” (p. 65).

La plasmación ideográfica de este proceso no reposa sólo ni fundamentalmente en el argumento. Entonces no hablaríamos de Mozart, sino de sus libretistas, y lo interesante del planteamiento de Nagel es su hincapié en los incesantes logros del compositor. Si observamos su música con detalle, deberíamos percatarnos

de que es él quien ha dado a los argumentos su verdadera fuerza, quien de veras ha comprendido la tensión inherente a sus libretos, el verdadero valor de lo que se estaba poniendo en juego. Diríamos incluso que ha puesto en los libretos lo que no había, empapándolos de la realidad social de su momento histórico hasta reflejarlo en toda su complejidad. De ahí el interés de Nagel por hacer entender a sus lectores que no está intentando, como es habitual entre los críticos, establecer un canon donde la “idea de género” o “el libreto” jueguen un papel esencial. La obra de Mozart es mucho más complicada y escapa a la superficialidad de los “cánones” que sus libretos parecen imponer. Lo importante para Nagel reside en la *audición* y en mostrar cómo Mozart habría puesto en entredicho la forma habitual de entender la ópera, tanto la ópera seria como la bufa, mediante estrictos procesos musicales. Es en la ópera, y por tanto en las intervenciones musicales, donde podemos observar “la férrea unión que enlaza el destino y la emancipación, la ópera seria y la ópera bufa” (p. 69). Y viene aquí el primer estallido del ensayo de Nagel: “La tragedia *Don Giovanni*, por su contenido y el tipo de argumento, abarca la ópera seria y la ópera bufa en una estrecha unión: en ella perecen ambas” (p. 70). Esta es la revolución de Mozart que también otros musicólogos han destacado a su manera. Quizás por ello el *Don Giovanni* de Mozart ha sido considerado por muchos la mejor obra sobre el personaje, incluidas las creaciones poéticas y literarias. Así lo hacen Kierkegaard y Bernard Williams, haciendo referencia precisamente a sus cualidades musicales, insustituibles por cuanto la sensualidad “abstracta” del protagonista (“la voz del deseo”, como afirmaba Williams) y su plasmación es mucho más problemática en cualquier otra expresión artística; pero también por cuanto el genio de Mozart carece de parangón y difícilmente volverá a tenerlo, sobre todo si tenemos en cuenta el número mínimo de equivalencias para Mozart, no ya en la música, sino en cualquier otra expresión artística. Mozart compartió el carácter vitalista de Giovanni, y también por ello su ópera no podía quedarse en lo puramente convencional: hay algo profundo en *Don Giovanni* que impediría encerrar al personaje en la comedia; pero, no está de más repetirlo, es sobre todo musicalmente donde se da la combinación. Es Mozart y no su libretista

quien nos hace percatarnos de la doble cara, de las “dos ontologías” de que nos habla Nagel. Es así como las siete últimas óperas de Mozart desaffan el enfoque del canon. En su obra se unen, como afirma Nagel, dos tiempos, dos doctrinas del Estado. El final conclusivo de toda ópera seria era, hasta Mozart, entre dos estamentos que hacían posible la gracia; el de la ópera bufa, atento sólo a la humanidad, culminaba siempre con el casamiento. Sin embargo, *Las bodas de Fígaro*, en principio una ópera bufa, comienza con la desigualdad y no termina con la felicidad personal; al tiempo que *La clemencia di Tito*, en principio una ópera seria, rompe el paso a la clemencia cuando el Emperador se proclama a sí mismo como un simple hombre entre los demás. La bondad o la igualdad del soberano es una muestra de su desaparición. Pero Mozart rescata *la gracia* y la lleva al terreno de lo profano, quiere preservarla como base fundamental de la ópera: conjura, rescate y prueba serán sus más fieles acreedores. Por ello resulta sorprendente, como afirma Nagel, que sólo dos óperas cómicas entre el siglo XVIII y el XX *concluyan* con el perdón, ambas de Mozart y ambas cómicas: *Las bodas de Fígaro* y *Così fan tutte*. Sólo que, esta vez, la gracia ha quedado trastornada y despojada de sus hábitos autoritarios, siendo sólo conferida a quienes han adquirido la dignidad de la autonomía y el autodescubrimiento, diciendo la verdad, como en *La flauta mágica*, aunque sea un delito. La gracia viene dada porque ahora, como ya hemos dicho, *todos son súbditos de la Humanidad*.

Comienza así la segunda parte del libro, titulada “Fragmentos I – XVIII”. Aunque no lo hemos dicho, la primera parte se titulaba como el libro, es decir, “Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart”. La tercera parte del libro se titula “La tercera muerte de Pamina o: El final feliz”. La cuarta, presumiblemente como continuación de la segunda, lleva el título de “Fragmentos XIX – XXVII”, y la quinta y última parte se titula “Hijo y padre. La última pieza de Kleist”.

En fin, esta exposición de la primera parte –realmente lo central del libro, pues la segunda podría verse como un complemento– es solamente un bosquejo para invitar al lector a realizar la lectura del ensayo, al cual es imposible sustituir con una breve reseña como esta. En otros ámbitos, las reseñas pueden

resultar más útiles y menos perjudiciales. En obras filosóficas como esta, sin embargo, sería un abuso por parte del lector pretender ofrecer algo parecido a un resumen. La reflexión no es, como puede serlo la exposición histórica o puramente científica, algo que pueda regalarse o exponerse en su simple claridad. Implica un cierto nivel de comprensión, paciencia y detenimiento en cada una de sus líneas. Por ello dejo al lector que disfrute de su contenido, que supone un acicate para la reflexión similar al que he esbozado sobre la primera parte. Quien lo lea podrá experimentar una lectura difícil, que requiere de conocimientos previos sobre la Historia de la Ópera, la Filosofía y la cultura occidental en general, pero que promete para quien los tenga un gran reto para deshacerse de ciertos prejuicios sobre la ópera y el modo en que la cultura puede influir sobre las creaciones artísticas. Su gran logro es, sin duda, haber conseguido hacer algo que no siempre se intenta, por desgracia, en el ámbito intelectual cercano a la música: *pensar*.

Daniel Martín Sáez
Sinfonía Virtual, Nº 17 Octubre, 2010