

CONSEJO DE REDACCION

Lic. Luis Baliña, Arq. Alberto Bellucci, Lic. Ludovico Videla, Prof. Carola Blaquier, Mons. Juan Carlos Maccarone, Mons. Eugenio Guasta, P. Dr. José Rovai (Córdoba), P. Dr. Miguel Barriola (Córdoba), P. Dr. Alberto Espezel, Prof. Rafael Sassot, Prof. Rebeca Obligado, Prof. Lucía Piossek Prebisch (Tucumán), Dr. Jorge Saltor (Tucumán), Prof. Julia Alessi de Nicolini (Tucumán), Prof. Cristina Corti Maderna, Prof. Dr. Raúl Valdez, Carlos J. Guyot, P. Lucio Florio (La Plata).

Director y editor responsable: P. Dr. Alberto Espezel

Secretaria de redacción: Prof. Cristina Corti Maderna

COMMUNIO

- | | | |
|------------------------------------|-----------|---|
| <i>La espiritualidad cristiana</i> | 3 | |
| <i>Olivier Boulnois</i> | 11 | ¿Espiritualidad o vida cristiana en el espíritu? |
| <i>Fernando Rivas</i> | 19 | Los tres momentos de la espiritualidad litúrgica |
| <i>Pablo Pagano</i> | 36 | La plegaria eucarística, fuente de vitalidad y espiritualidad responsables |
| <i>Dominique Poirel</i> | 51 | La lectio divina, vida espiritual |
| <i>Jorge Saltor</i> | 69 | Sobre la teoría del pájaro solitario en San Juan de la Cruz |
| <i>Fernando Ortega</i> | 78 | Música y espiritualidad |
| <i>Julia Alessi de Nicolini</i> | 89 | Testimonio:
Una vocación gozosa |

Música y espiritualidad

por Fernando Ortega*

La muerte de Jean-Victor Hocquard, el 21 de diciembre de 1995, me ha llevado a elaborar este artículo desde una perspectiva peculiar. Intento ofrecer un testimonio a la vez que deseo rendir homenaje a un verdadero maestro. Su nombre y su obra no son quizás familiares en nuestro medio, pero la deuda personal que tengo hacia él en el aprendizaje de la hermenéutica del pensamiento musical de Mozart no hace sino ahondar el deseo de escribir estas líneas y de ofrecer una síntesis de la propia experiencia en el pensar la relación fecunda entre música y espiritualidad.

I

Un pensador riguroso

Hocquard había nacido el 17 de enero de 1910 en Obernai (Bajo Rin). Su larga vida estuvo consagrada, en el sentido más pleno del término, al estudio e interpretación de lo que él mismo definió en su tesis doctoral, defendida en La Sorbona en 1956, como el “pensamiento” de Mozart¹. Unas veinte obras publicadas entre 1958 y 1995 dan testimonio de su interés siempre renovado por la persona y la obra del músico al que amó por encima de todos y a quien con gusto designaba, haciéndose eco de Rossini, como “el único”. Quiero dedicar este artículo a la memoria de Hocquard, a quien tuve el honor de conocer personalmente en su querido Saint-Avertin, un pueblo de los alrededores de Tours. Fui su huésped durante tres fríos —helados— días de enero de 1990. Ya hacía tiempo que nos comunicábamos epistolariamente. Y desde el momento en que le anuncié mi viaje a Roma para trabajar en una tesis teológica sobre Mozart, esa comunicación se hizo

*Sacerdote, Arquidiócesis de Bs. As., Prof. de Teología Moral en la Facultad de Teología UCA y en otros institutos.

¹ Hocquard Jean-Victor, *“La pensée de Mozart”*, Editions du Seuil, Paris 1958. La bibliografía completa de Hocquard puede encontrarse en mi libro *“Mozart, tinieblas y luz”*, Ediciones Paulinas, Buenos Aires 1991. Se trata del resumen de mi tesis doctoral en Teología: *“Belleza y Revelación. Estudio del simbolismo cristiano en el pensamiento musical de W. A. Mozart”*, Roma, 1990. En cuanto a las obras de Hocquard, haré referencia en este artículo a dos de ellas, que son, a mi juicio, sus dos “Summas” mozartianas. La primera es *“La pensée de Mozart”* (la citaremos PM); la segunda es *“Mozart, l’amour, la mort”*, Librairie Séguier/Archimbaud, 1987 (la citaremos MAM).

más intensa y cordial. Durante los primeros y difíciles meses de la gestación del proyecto, mientras tanteaba el rumbo a seguir, las consultas a Hocquard se multiplicaron, y su lucidez de maestro para aconsejarme fue invaluable. Cuando finalmente mi trabajo comenzó a adquirir forma, ese encuentro en su casa sirvió para afinar la reflexión sobre aspectos de hermenéutica del pensamiento musical mozartiano.

Su gran preocupación había sido desde el comienzo evitar que yo proyectase sobre nuestro músico cuestiones de índole teológico-dogmáticas que, al decir de Hocquard, poco o nada le habían interesado y que, en todo caso, eran ajenas a su pensamiento creador puramente musical. El sueño que tuvo Karl Barth (otro adorador del genio de Salzburgo) resultaba paradigmático. Había sido encargado de examinar a Mozart en Teología Dogmática. Ante su asombro, el músico permanecía mudo a cada una de sus preguntas. Angustiado por la perspectiva de un aplazo, intentó ayudar al examinado refiriéndose a las Misas que había compuesto. Pero Mozart no pronunció palabra. Hocquard afirmaba que él mismo había cometido ese error en su tesis doctoral en Filosofía, "La pensée de Mozart". Allí había utilizado categorías estéticas provenientes del platonismo para interpretar el progresivo ascenso estético-espiritual de Mozart, y eso le parecía ahora una falta de honestidad intelectual hacia el músico y hacia el lector. Por ese motivo, en su reciente "Mozart, l'amour, la mort" había intentado, según él mismo afirma, "destesificar" su primer libro, "eliminando toda intención filosófica, habiendo tomado conciencia, a través de la maduración intelectual, de su inutilidad". Lo cual significaba para Hocquard ofrecer una obra "liberada lo más posible de todo apego ideológico, sea cual sea, y de todo presupuesto de orden cultural" (MAM 7).

Recuerdo que nuestro encuentro en Saint-Avertin culminó en una frase dicha con emoción: "Apruebo todo lo que Ud. ha escrito acerca de Mozart". Estas palabras reflejaban su satisfacción ante la evolución de mi interpretación, la cual en su origen estaba amenazada de una cierta "ideologización teológica".

En aquel momento inicial, el objetivo principal de mi investigación consistía en la elaboración de una hermenéutica teológica aplicable al ámbito estético, en este caso, a la música de Mozart. Dicha hermenéutica no existía en cuanto tal, y mi primer esfuerzo, por consiguiente, consistió en diseñarla, aprovechando mi propia experiencia anterior en la Tesis para la Licenciatura en Teología, que consistía en la lectura teológica del film "Amadeus". Allí había logrado dar, bajo la guía de Eduardo Briancesco, un primer paso en este tipo de hermenéutica, inspirada en la aplicación a la obra de arte de la exégesis medieval de la Biblia, como búsqueda de los sentidos espirituales a partir del sentido literal. Ahora, en esta nueva etapa, intentaba complementar dicho esfuerzo con la estética teológica de Hans Urs von Balthasar. Y consideraba legítimo aplicar esa hermenéutica porque

encontraba su fundamento en la obra de Mozart, en su pensamiento creador, *al que entendí como acto hermenéutico de una verdad percibida en el ejercicio mismo de su actividad creadora*. Partiendo de la relación profunda entre belleza y verdad como trascendentales del ser, consideré la posibilidad de acceder a dicha verdad percibida por Mozart, interpretada y expresada por él no en lenguaje conceptual sino en el lenguaje de los símbolos musicales. El objetivo consistía en acceder al “sentido espiritual” del pensamiento musical mozartiano, explorando la relación entre la verdad manifestada en ese ámbito y la “verdad cristiana”, tratando de discernir la presencia implícita de la fe en el pensamiento creador del músico.

Para internarme en esa búsqueda, el punto de apoyo lo encontré en la analogía entre la “acción interior” de la dramaturgia mozartiana y los “sentidos espirituales” de los que habla la exégesis. Dentro del universo musical mozartiano, la ópera ocupa sin lugar a dudas un puesto central. Hacia ese ámbito me dirigí de manera privilegiada, ya que allí el signo puramente musical queda incorporado a un campo semántico más amplio y accesible, el de las palabras y la acción dramática. Se trataba no sólo de *escuchar*, sino también de *ler* y de *ver*. Y en la praxis de este acto hermenéutico triple y único, el fondo cristiano —el “sentido espiritual” o “acción interior”— del pensamiento musical de Mozart surgió ante mí de manera casi explícita. Fue así que encontré la necesaria “objetividad” para poder aplicar una hermenéutica teológica al resto de su producción, intentando aproximarme a la experiencia de fe implícita en la percepción mozartiana de la belleza.

Si bien considero que mi interpretación teológica no traicionó el pensamiento de Mozart, hoy creo percibir que la advertencia de Hocquard apuntaba hacia la necesidad de subrayar que la cuestión hermenéutica es *suscitada* por lo estético. En cuestiones de arte, *lo primero es lo estético, la forma bella*. No se trata entonces de aplicarle una determinada y previa metodología interpretativa (filosófica, teológica... ideológica, en el sentido de que lleva inevitablemente a encontrar en lo estético “contenidos” que ya se conocían previamente), sino que se trata más bien de explorar, a través de una lectura inteligente de la forma, el acto —el pensamiento— creador de formas bellas. Y dicha lectura sólo es posible en la medida en que ella misma se asimila activamente al pensamiento del creador, en este caso, al “pensamiento musical” de Mozart. Fue lo que intenté realizar, siguiendo las consignas de Hocquard.

“Mozart pensaba en música”, repetía, como para subrayar la “regla de oro” aprendida a lo largo de su propio itinerario intelectual. Este consistió en un progresivo vaciarse de esquemas interpretativos extra-musicales, para aproximarse de manera cada vez más inmediata al lenguaje musical mozartiano, dejando que ese lenguaje le revelara

se los interrogantes, las aspiraciones y las convicciones que anidaban en el corazón del compositor. En consonancia con su propio itinerario, Hocquard había logrado percibir, en la etapa última de su reflexión, el “vacío” fundamental de la música de Mozart, vacío que comparaba al de una “teología negativa”. Vacío pleno de sentido, más allá de todo esquema de pensamiento. Sólo un dinamismo, una aspiración interrogativa, que partiendo de la oscuridad, avanzaba progresiva y dolorosamente —vaciándose, despojándose— hacia la luz. Aquí estaba para Hocquard la “espiritualidad” de la música de Mozart, y si bien él no habría aceptado dicho concepto, creo que lo que sus libros testimonian es el hallazgo cada vez más certero de ese núcleo personal, absolutamente musical —es decir, despojado de todo influjo extra-musical— que hacía de Mozart un creador “incomparable”, como decía Karl Barth. Este “vacío” era, para Hocquard, sinónimo de “poesía”. En Mozart, la “prosa” musical —tan apreciada por los románticos— quedó absorbida en la pura poesía musical. Para alcanzar estas alturas, el músico habría realizado un inmenso esfuerzo por despojarse intelectualmente de toda actitud de tipo doctrinal-ideológica (Hocquard la llamaba “creencia”) que pudiese apaciguar la inquietud, la herida de su nunca interrumpida interrogación o velar el término incandescente al que tendía su aspiración.

Curiosamente, a medida que Hocquard abandonó la hermenéutica inicial de corte platónico-espiritual, y se concentró progresivamente en lo concreto del lenguaje musical mozartiano, su relexión y sus análisis, lejos de dificultarme su aprovechamiento en mi investigación teológica, resultaron cada vez más consonantes con ella. Pienso que el motivo de fondo consistió en un acercamiento implícito al carácter “encarnado” del ideal estético mozartiano, el cual quedaba excesivamente “espiritualizado” en la hermenéutica primera de Hocquard. Consecuencia de este desplazamiento interpretativo fue el abandono de una antropología dualista que separaba exageradamente al “hombre” del “músico”. Por otra parte, al poner más de relieve desde el lenguaje musical mismo el itinerario “kenótico-poético” del pensamiento de Mozart, en el sentido del vaciamiento antes mencionado, este camino de despojo entró en sintonía con una de las señales que —según Balthasar— revelan una estética cristiana.

Paradojalmente, el paso dado por Hocquard del “espíritu” a la “letra” había favorecido mi lectura del fondo cristiano del pensamiento de Mozart...

II

Las ideas maestras:

La evolución intelectual de Hocquard no anuló una profunda continuidad en su pensamiento acerca de Mozart. Si el segundo libro

supera al primero en el hecho de ubicarse, como hemos dicho, en una perspectiva casi exclusivamente musical, el primero ofrece las intuiciones de fondo, que Hocquard no abandonará, sino que profundizará a lo largo de los años. Por otra parte, incluso en "Mozart, l'amour, la mort", el autor desemboca en cuestiones "extra-musicales". Son las cuestiones que, a su juicio, ocupaban el centro del pensamiento de Mozart: el amor y la muerte. Pero estas cuestiones, Mozart las pensaba musicalmente. *Y Hocquard se esforzó por pensarlas, también él, musicalmente.* De esta manera nos entrega algunas ideas maestras para la interpretación mozartiana.

a) La acción interior: "La acción esencial, en las óperas de Mozart, no se sitúa en la escena, sino en la música" (PM 359). "Es por medio de la música, en la música, que se realiza la transposición de la acción, de lo exterior a lo interior" (PM 374). La noción de "acción interior" la encontró Hocquard en el gran estudioso alemán de Mozart, Hermann Abert. Pero fue él quien logró destilar toda la riqueza que el concepto tenía. Se trata de una acción puramente musical, construida por Mozart no como acción paralela a la acción exterior diseñada por el libreto de sus óperas, sino como *acción inmanente* a aquella, y orientada hacia la realidad íntima de sus personajes, a los que les transmite su propia aspiración a la serenidad. De esta manera, el centro de la acción dramática queda desplazado hacia zonas más profundas que la de las pasiones y enredos argumentales que constituyen la trama exterior de la acción. "Utilizando el lenguaje, o más bien, todos los lenguajes de su época, tratando temas frívolos o incluso argumentos que los espíritus puritanos tacharon de impiedad, Mozart ha hecho presentes realidades que desbordaban las posibilidades comunes tanto del lenguaje empleado como de los temas tratados... cuando Mozart pone en música una acción, inmediatamente se hace presente algo inmaterial e impalpable, algo mucho más real, mucho más esencial que lo ofrecido por la apariencia escénica" (PM 363).

Los resultados de la percepción de esta acción interior son admirables: Hocquard se aplica a descubrirlos en cada una de las grandes óperas del Maestro. Así, por ejemplo, en "Le Nozze di Figaro", la acción interior que emerge a partir del tercer acto aborda el drama de la reconciliación de la Condesa con su esposo, y no ya de la superación de obstáculos para la realización de las bodas de Fígaro y Susana. En "Don Giovanni", la acción interior está concentrada en la realidad de la muerte. La ópera en su totalidad es una inmensa meditación entre dos rostros de la muerte, uno beatífico, encarnado en la figura del Comendador; otro, terrible, ejemplificado en la muerte del protagonista. "Così fan tutte", en su aparente frivolidad, plantea —como acción interior— la superación de los espejismos tristanescos y narcisistas del amor-pasión al que sucumben Fiordiligi y Ferrando.

Esta acción interior es lograda musicalmente por Mozart mediante “rupturas en profundidad” (MAM 698), que afectan de manera súbita a sus personajes, como si por sorpresa fuesen alcanzados por una luz que los sondea y que desvela su interioridad. En dichos momentos se da “un brusco sumergirse en la psicología profunda, que podría hacer pensar en el psicoanálisis, si no fuese por esta diferencia fundamental de que las cosas, aquí, se han invertido. El subconsciente que, en ese momento, emerge a la conciencia clara no es, en Mozart, del orden de lo inadmisibile, de lo reprimido, sino al contrario, del orden de las posibilidades superiores que corresponden a las aspiraciones fundamentales —pero elevadas— del personaje” (MAM 699).

Música y espiritualidad: la acción interior *musical* de las óperas mozartianas es fuente *espiritual* inagotable, reveladora de las dimensiones más profundas del corazón. Y esta capacidad reveladora es inseparable del *tipo de mirada* que el músico tenía acerca de la realidad humana, tal como la muestra en sus grandes óperas. “Mozart ve (a la naturaleza humana) en su totalidad. La presenta con todas sus posibilidades de sentir, de pensar y de actuar. Es verdad que algunas de esas posibilidades corresponden a una tendencia a hundirse en la oscuridad, otras, en cambio, a una aspiración a la luz. Mozart las toma igualmente en cuenta... El respeta la libertad de sus personajes: más que hacerlos vivir, él los deja vivir. No condena a unos y toma partido por otros. *Los ilumina a todos con la misma luz implacable*. No tiene la intención de purificar —y por lo tanto de edulcorar— estados de alma experimentados como impuros o chocantes. No. En sus dramas lo que es impuro permanece impuro, pero *Mozart nos lo hace ver sin que nosotros nos ensuciemos: es la mirada la que es pura, la suya y, en consecuencia, la nuestra*” (MAM 728).

b) La música religiosa: Pocos exégetas lograron percibir, como lo hizo Hocquard, el valor de las composiciones de Mozart para la iglesia. Según nuestro autor ella constituye un ámbito privilegiado dentro de su producción, porque allí se enfrentaba de modo directo, a través del texto litúrgico, con los grandes problemas que lo ocupaban: ¿qué es la muerte? ¿cuál es el sentido de nuestro pasaje por la tierra? Es por esta inmediatez que la música religiosa de Mozart revela al desnudo *el fondo de su pensamiento musical, ondulante entre dos movimientos opuestos: la angustia y la esperanza*. Y sucede que, de una Misa a otra, siempre son las mismas palabras del texto litúrgico las que inspiran a Mozart pasajes de una elevadísima concentración de orden poético. La angustia surge ante los pasajes que aluden a la muerte, tanto de Cristo como del hombre (*Qui tollis, Crucifixus, mortuos, mortuorum*); mientras que otros textos, referentes al misterio de la Encarnación y de la Misericordia, hacen brillar una luminosidad y una serenidad supremas (*Christe, Et incarnatus est, Benedictus, Agnus Dei*).

El “Et incarnatus est” de la Gran Misa en do menor, K.427, constituye para Hocquard el vértice luminoso de toda la música religiosa mozartiana, y una de las cumbres de toda su producción. Así comenta nuestro autor la “cadenza” de este canto de la soprano: “Aquí dejamos atrás todo ethos sentimental, dejamos atrás el arte, dejamos atrás todo lenguaje... Todo comentario resulta vano, ahora que bordeamos lo indecible... quedamos suspendidos en el vacío... y nos elevamos hacia una morada donde la luz juega en una red giratoria de incandescencia” (MAM 338-339).

El otro polo, tenebroso, se agiganta hasta el extremo en la última obra del Maestro, el inconcluso Requiem. “Si esta obra es trágica en un grado jamás alcanzado en música, es porque ella nos pone, en lo vivo de nuestra consciencia, en presencia de la muerte real. Y esta presencia es tan próxima que ella engendra, en el corazón de los que la escuchan verdaderamente, es decir, con Mozart moribundo, un silencio en el que se callan las pasiones, incluidas aquellas de los partidarios de creencias adversas... Delante del abismo se abre una inmensa interrogación, una perplejidad aterradora” (MAM 633).

Hacia el final de la Secuencia, el “Oro supplex” del “*Confutatis*” nos sumerge “en un vacío próximo al caos. Mozart ha alcanzado el fondo de esa sensación de vacío de la cual habla varias veces en sus cartas, y que aquí nos lo hace tocar por medio de su música. Pero también, es atravesando este vacío que él vislumbra la luz. Esta música inaudita desborda el ámbito normal del arte: no es ya ni siquiera agradable, ni bella. Es la experiencia vivida de la agonía lo que Mozart hace presente aquí...” (MAM 623).

Música y espiritualidad: la música religiosa de Mozart nos sumerge en profundidades que sólo el Espíritu puede sondear y que revelan la abismal apertura y vocación del deseo humano a lo divino. Quizás el canto mozartiano haya tenido en el *Misterio pascual* su escondida Fuente espiritual, tanto en su vertiente oscura de interrogación angustiada como en su faz luminosa de esperanzada aspiración. Lo que Hocquard afirma acerca del *Requiem* nos orienta hacia allí: “Mozart siempre ha interiorizado la acción. Siempre ha permanecido —no desde fuera, sino desde dentro— en el centro de sus dramas, dirigiendo todo desde lo interior. Pero he aquí el drama supremo y —osemos decirlo— la ópera suprema, la del torrente vital que, a su término, choca con la muerte, con todos los torbellinos profundos que provoca este encuentro. Pero tampoco aquí el dramaturgo se pone en primer plano: *los personajes son todos los hombres, todos los seres de la naturaleza. En cuanto a él, él dirige el drama, pero —y esto es único en la historia— lo hace cumpliendo el acto de morir*” (MAM 614).

c) Los lenguajes musicales: Es en este punto donde el Hocquard de “Mozart, l’amour, la mort” revela plenamente la maduración de su pensamiento. Imposible resumir aquí las admirables páginas consa-

gradas a este tema. Vayamos, por lo tanto, a lo esencial, a lo que él denomina “la gran síntesis” (MAM 48-59). Luego de haber analizado las características de los diversos lenguajes asimilados por Mozart de manera verdaderamente “científica”, se concentra en el gran “trabajo de síntesis” entre el “lenguaje temático” y el “lenguaje contrapuntístico” que Mozart llevó a cabo entre 1782 y 1791. Al comienzo los dos lenguajes “se aproximan el uno al otro por yuxtaposición o inserción, realizándose el pasaje primeramente no sin choques, luego de manera cada vez más lisa. Más adelante la unión se hace más íntima, hasta la fusión. Mozart integra entonces el contrapunto a su propio discurso, lo disuelve de modo que —y aquí está la marca propiamente mozartiana— ya no se lo percibe más... El lenguaje contrapuntístico se hace en él cada vez más natural, perdiendo toda aspereza, toda aparatosidad sabia... Pero hay más: el contrapunto, en los últimos años, alcanza una virtud específicamente mozartiana: la transparencia” (MAM 48-49).

Más allá de la importancia que este tema pueda tener desde el punto de vista musicológico, en esta búsqueda de síntesis se revela una orientación del espíritu. Basta recordar, para entenderlo, que el lenguaje “temático” era, en la época de Mozart, el lenguaje “moderno”, que apuntaba hacia el futuro, mientras que el lenguaje “contrapuntístico” significaba en apariencia un retorno al pasado, a lo antiguo (Bach, Haendel). Pero no se trataba tan sólo para Mozart de la decisión entre una actitud “conservadora” y otra “progresista”. El problema se sitúa más hondo. El lenguaje temático se presta, por su carácter discursivo, a hacer de la música un medio para alcanzar un fin extra-musical. Hocquard recuerda el uso que han hecho de él los románticos, y señala la tendencia de los mismos a cargar sus obras con “mensajes a la Humanidad sobre el Hombre, sobre la Naturaleza, sobre el Destino” (MAM 53). Todo esto es, según nuestro autor, prosa. Y concluye: “Por cierto, la prosa es legítima, e incluso indispensable para la comunicación. Pero su lugar no está en la música...” (MAM 53). La orientación propia del genio mozartiano no estaba en la prosa, sino en la poesía. Por eso necesitó “exorcizar” el demonismo antropocéntrico del lenguaje temático con la pureza y la serenidad atemporal del lenguaje contrapuntístico. Mozart utilizó el lenguaje temático, porque sintió toda su riqueza expresiva. Pero al fusionarlo con el contrapunto logró liberarlo de su función retórica, discursiva, amplificatoria de las pasiones, traductora de contenidos psicológicos en el ámbito musical. Y a la vez, el contrapunto resultó transfigurado, perdiendo toda rigidez y pesadez. Así llegó a elaborar la síntesis que le es propia, porque el secreto de la música mozartiana *no está en querer decirnos algo, sino en cantar, en cantar porque no tiene nada que decirnos*. De este modo, Mozart “reencuentra la concepción más antigua —inmemorial— de la música, según la cual ésta es giratoria: ella gira sobre sí misma sin avanzar, de acuerdo a un ritmo natural, orgánico, conforme a aquel del respirar y del corazón” (MAM 54).

En su última perfección, el lenguaje mozartiano se ha hecho tan tenue que no tolera la “traducción” de sentimientos ni ideas. “Todo se interioriza, gracias al carácter giratorio que penetra todo y que excluye la posibilidad de desembocar en un enunciado comunicable de pensamiento nocional. ¿Significa acaso que esta música está vacía de pensamiento? Todo lo contrario, jamás ella ha estado tan cargada de sentido, ya que su translucidez permite, como nunca, que la luz interior irradie.” (MAM 59).

Un texto de Karl Barth, citado por Hocquard, dice así: “Contrariamente a la de Bach, la música de Mozart no es un mensaje; a la inversa de la de Beethoven, ella no es una confesión personal. En su música, Mozart no proclama ninguna doctrina, ni se proclama a sí mismo. No quiere proclamar nada, se contenta con cantar. De este modo, no impone nada a su oyente, no lo obliga a ninguna decisión, no exige de él ninguna toma de posición: simplemente lo libera” (MAM 776).

Música y espiritualidad: Me gusta pensar, a partir de estas ideas sobre el lenguaje musical mozartiano, que la síntesis entre la horizontal del lenguaje temático y la vertical del contrapunto, señala simbólicamente la Cruz teándrica de la cual emana el canto nuevo del Resucitado. Lo dicho no pretende traducir en palabras lo indecible, sino balbucear, en el silencio respetuoso ante el misterio, un acto de fe. Y tal vez la música mozartiana sea, en definitiva, eso. No como “mensaje”, no como “confesión”... *sino como canto de la nueva creación.* “Jamás su intención fue la de proclamar la alabanza de Dios. Y sin embargo de hecho, es precisamente eso lo que él hizo; contentándose con el humilde papel de intérprete, restituye el mensaje que ha recibido: *aquello que la creación de Dios hace penetrar en él, hace brotar en él e intenta hacer resplandecer por medio de él*”. (Karl Barth, Wolfgang Amadeus Mozart, Bienne, 1969, 27). Según el gran teólogo, Mozart “había escuchado algo, y hasta el día de hoy lo 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...* Et lux perpetua lucet (sic) eis... Mozart, como cualquiera de nosotros, no había visto esa Luz, pero escuchó el mundo creado totalmente aureolado por esta Luz...” (Dogmática eclesiástica, III, 3, 337-338).

III

El Mozart de Hocquard

Henri Ghéon habló de Mozart como de un ángel de paso por nuestra tierra. El Mozart de Hocquard se acerca más a la figura de un pájaro. Recuerdo que del piso superior de la casa de Saint-Avertin sur-

gía por momentos una voz que repetía, llamándolo: “Jean-Vic... Jean-Vic...” No sonaba como una voz humana. A veces silbaba la segunda de las arias de la Reina de la Noche. Era un exótico pájaro que, instalado en una enorme jaula, acompañaba a Hocquard en su escritorio, mientras trabajaba y escribía. Curiosa presencia, muy mozartiana. Wolfgang Amadeus tuvo varios años un estornino que le dictó la melodía del final de su Concierto K.453. Cuando murió, lo enterró en su jardín y le dedicó a su querido amigo unos versos de despedida... quizás evocando su propio fin: Mozart, en su lecho de muerte, canturreó una melodía de Papageno, el hombre-pájaro de su querida “Flauta mágica”. Parecería existir cierto vínculo misterioso entre el músico y estas criaturas aladas. ¿Y qué otro, como nos ha enseñado Hocquard, sino el del canto y la elevación?

Pero a la vez, el Mozart de Hocquard es un “científico”, un “poeta científico”, como lo define Daniel Lazarus, presintiendo en él “una forma particular y superior de la actividad humana”. Para Hocquard esto significa dos cosas: ante todo, que Mozart “jamás se propuso otra cosa que la de crear la música más perfecta posible, es decir, capaz de gustar y de conmover, teniendo, como meta suprema, la de engendrar el *stille Beifall*” (MAM 781), el “silencioso aplauso” que tanto gustó al creador de “La Flauta mágica”. En segundo lugar, el espíritu científico de Mozart se revela para Hocquard en el plano intelectual. Citando con aprobación un texto de Saint-Foix (“Uno se ve tentado a veces de admirar la inteligencia de Mozart tanto, o casi tanto, como su música”), nuestro autor agrega: “Mozart es pues para nosotros un caso ejemplar de integridad intelectual, incluso si eso se manifiesta por medio de rechazos. Rechazo de la creencia ciega, rechazo de la desmesura, rechazo de lo oscuro y turbio, rechazo de la pasión y el egoísmo. ¿Se dirá que el balance es negativo? ¿Pero acaso no constituye un trabajo positivo el comprender que esas cosas son cadenas de las cuales necesitamos liberarnos? ¿No es por cierto una liberación el hacer caer esas cadenas a medida que progresa el conocimiento? Por otra parte esa aspiración profunda que, como hemos visto, atraviesa toda su obra, es ella misma un impulso positivo, incluso si, por momentos, su objeto se oculta cruelmente. Cinco meses antes de su muerte, sufriendo la ausencia de su mujer, le escribe estas líneas terribles: “No puedo explicarte lo que siento, es una especie de vacío, que me hace mucho mal, una cierta aspiración que, lejos de estar satisfecha, no cesa jamás, permanece siempre y crece de día en día...” (7 de julio de 1791). Esta aspiración es idéntica a la búsqueda de la luz, que Tamino canta con ardor, pero sin ansiedad: *Wann wird das Licht mein Auge finden?* (¿Cuándo mis ojos encontrarán la luz?)...” (MAM 784).

Un tercer rasgo del Mozart de Hocquard, que se desprende de lo anterior, completa la metáfora del “pájaro” y la comparación con el “científico”: el itinerario mozartiano hacia la luz se realizó por medio

de continuas “crisis”. La idea, tomada de Abert, entrega a Hocquard una de las claves de su interpretación. Lo dice en un párrafo admirable: “Para evitar toda interpretación romántica de la palabra crisis, precisemos lo siguiente: no es la contracción, el vacío negro de la depresión, lo más importante en Mozart, sino la manera en la que sale. En esos momentos de contracción él puede aparecer como un precursor (como “casi beethoveniano”), *pero es en la resolución donde él es verdaderamente sí mismo*. Precisemos más: *es en la manera en la que él ha resuelto la crisis donde aparece aquello que es propia y puramente “mozartiano”*. Durante toda su vida se manifiesta esa aspiración a la serenidad. La alcanza, al menos parcialmente, en el año último, 1791. Es la razón por la cual tomaremos ese punto de llegada como la clave de toda la evolución anterior. Cada una de las soluciones encontradas precedentemente no eran sino provisorias, y es por el hecho de que no podía “fijarse” en ellas que caía en una nueva crisis. Pero dichas soluciones, bien que incompletas, no dejaban de ser logros definitivos, y constituían etapas que le permitieron acceder a la resolución final. Sin embargo, este itinerario, que consistió en un progreso intelectual constante, no debe ser considerado como un cúmulo de adquisiciones nuevas. Por una misteriosa paradoja vemos que ha reencontrado, al final, el espíritu de su infancia. En los momentos negros de sus crisis, estaba tentado de alejarse. En el momento de su resolución se operaba, cada vez, una catarsis que le permitía manifestar, con una transparencia cada vez más límpida, la permanencia de un fondo inalterable”(MAM 64-65).

Haber logrado discernir —en el orden del pensamiento musical— el sentido de las continuas crisis del compositor, descubriendo así la orientación de su obra hacia la Luz, como despojo de toda ambición prometeica y narcisista, para dejar irradiar progresivamente en toda su pureza el Don recibido en la primera infancia, constituye, a mi juicio, el mérito más importante de la hermenéutica practicada por Hocquard. Y, como dije al comienzo, ese discernimiento implica que él mismo se fue asimilando activamente al dinamismo purificador de la aspiración mozartiana. ¿Y qué clave de lectura más apropiada que la palabra evangélica puede tener dicho dinamismo: “Si no se hacen como niños, no entrarán en el Reino de los Cielos”?

Querido maestro Jean-Victor Hocquard, yo sé que usted conoce ahora esa Luz, que su dilecto Mozart le enseñó a percibir y a dese- ar. Por eso canto, con la inefable música de nuestro común amigo, “*et lux perpetua luceat eis*”. Que así sea.