

Ciencia y música antes de la revolución: Mozart

JESÚS HERNÁNDEZ ALONSO
Universidad Autónoma de Madrid

PRESENTACIÓN

Cuatro sustantivos aparecen en este título: parece pues obligado establecer, antes de seguir adelante, cuáles pueden ser las relaciones entre ellos. Pero sucede que con sólo una pequeña parte de esa tarea hay materia no ya para esta conferencia sino para un curso, y largo. Y no disponiendo quien les habla del tiempo ni sobre todo –ay– de las competencias para desarrollarlo, hay que cortar, simplificar, eliminar, hasta quedarse con algo que quepa en el tiempo disponible y que todavía tenga algún sentido.

Empezamos, de acuerdo con el principio de mínima resistencia de los malos estudiantes (y de no tan malos científicos), por lo más obvio: lo innecesario de justificar la de Mozart con la música. Lo dijo el poeta Cernuda: "Mozart es la música misma», en el poema que empieza:

«Si alguno alguna vez te preguntase,
"La música, ¿qué es?" "Mozart", dirías,
"Es la música misma" [...]»

La de Mozart con la ciencia no es obvia en absoluto, a menos que se acepte sin más la música como una ciencia, lo que, de haber tenido sentido alguna vez, no era desde luego el caso en la segunda mitad del siglo XVIII. Estaría tal relación, en el mejor de los casos, mediada por la música. Y sin embargo, sólo unos pocos versos después de los anteriores encontramos estos:

«Y en el norte halló eco, entre las voces
de poetas, filósofos y músicos: ciencia
del ver, ciencia del saber, ciencia del oír [...]»

No sería, pues, ciencia en el sentido tradicional, aunque pueda serlo en uno distinto, quizá más alto.

Habrá que buscar, pues, las relaciones de la música con las ciencias de esa época que sean relevantes para nuestro propósito. Que había algunas es indudable y empezamos por la que se establece entre los instrumentos musicales y la frecuencia de sus vibraciones por la vía de la ecuación de ondas de la matemática y la física. En efecto, es en ese momento cuando se aborda el estudio del problema utilizando el método llamado de separación de variables, debido en buena parte al enciclopedista d'Alembert y desarrollado a continuación por algunos de los mejores matemáticos del siglo, y aún de la historia, como Euler –cuya inmensa obra incluye una teoría de la música–, los Bernoulli, Lagrange, etc, dando lugar a una de las polémicas más importantes de la historia de la matemática. No mucho antes había cuajado la escala temperada, a la que está estrechamente asociado el nombre de J.S.Bach.

Y todo ello tiene lugar en el marco de lo que suele llamarse Ilustración (o Siglo de las Luces), con la que algo tiene que ver su *Flauta*, y que acaba (o culmina, dirían algunos), en la Revolución Francesa, de la que Mozart todavía llegó a saber, reflejada anticipadamente por lo menos en unas *Bodas* sacadas de la obra de Beaumarchais.

Viene ahora una tentación, entre otras muchas. ¿Puede hablarse de Mozart como de un revolucionario musical que hubiera llevado a cabo una revolución en su arte más o menos coincidente en el tiempo con la revolución política? La palabra "genio", usada tan a menudo sin motivo, parece convenir perfectamente a Mozart, y así lo comprendió muy bien el autor de esa astuta y tramposa película titulada *Amadeus*: ¿Si a él no se le aplica para quién la guardamos? Y sin embargo, se ha dicho de Mozart lo que también de Bach: que no cambiaron de arriba abajo la música que encontraron, que no fueron geniales creadores de una música nueva, sino más bien "geniales" organizadores y sintetizadores de la música que habían encontrado.

Algo semejante se ha dicho también, en el campo de la ciencia, de alguno de los que ha merecido más el epíteto de genial: Newton. Pues bien, en libros sobre la historia del cálculo infinitesimal se dice que él, y Leibniz, fueron más extraordinarios sistematizadores de variadas técnicas que creadores de algo nuevo. Tal vez la exageración sea mayor en este caso que en el primero, pero no es el momento de abundar en tal asunto.

RELACIÓN CON LA MATEMÁTICA DEL SIGLO XVIII

El estudio matemático de las vibraciones "pequeñas" (esta precisión es fundamental, porque el problema completo es no lineal y de gran dificultad) se hace mediante la que se llama ecuación de ondas, que es lo que se denomina una ecuación en derivadas parciales, es decir, una ecuación que hace intervenir una función de varias variables y sus derivadas parciales hasta un cierto orden. En este caso, y tras hacer una serie de simplificaciones a partir de ciertas consideraciones físicas se llega a la ecuación lineal de ondas, que describe las vibraciones de pequeña amplitud de una cuerda, con ciertas propiedades físicas, de longitud L , siendo $u(x,t)$ la amplitud de la vibración del punto x del intervalo en el instante t del tiempo:

$$u_{tt} - a^2 u_{xx} = 0 \quad x \in [0, L] \quad t > 0$$

con las condiciones llamadas de contorno

$$u(0, t) = u(L, t) = 0$$

que expresan el hecho de que la cuerda está sujeta en los extremos del intervalo, y las llamadas condiciones iniciales

$$u(x, 0) = f(x) \quad u_t(x, 0) = g(x) \quad x \in [0, L]$$

donde $f(x)$ y $g(x)$ son, respectivamente, la posición y la velocidad iniciales de la cuerda. Este problema tiene, como es razonable suponer en términos físicos, una solución única. Esta solución fue hallada, básicamente, por d'Alembert hacia 1746 empleando para ello el método que lleva su nombre, y también el de "separación de variables", y que ha seguido utilizándose hasta hoy con gran provecho.

A partir de los trabajos de d'Alembert la teoría tuvo un extraordinario desarrollo con las intervenciones de los mejores matemáticos de la época –los Bernoulli, Euler,

Lagrange, etc– dando lugar a una de las polémicas mas importantes de la historia de la matemática, polémica centrada sobre todo en torno a lo que debía entenderse por *solución* de la ecuación, a qué clases de funciones eran admisibles como posibles soluciones, y que dio lugar a la clarificación (que no cuajó del todo hasta ya avanzado el siglo XIX) de la noción de *función*, y también a lo que hoy llamamos desarrollo de una función en serie de Fourier (serie de senos y cosenos), en la serie del sonido fundamental y sus armónicos.

El interés por los instrumentos musicales, que compartieron muchos de los grandes matemáticos de la época, dio lugar a muchas investigaciones sobre las vibraciones de cuerdas y también a cuestiones de hidrodinámica relacionadas con la propagación del sonido en el aire.

Euler estudió (en 1762) el problema de la cuerda vibrante, pero esta vez con espesor variable. Una razón para ello era que Jean-Philippe Rameau (1683-1764) había explicado que la consonancia de un sonido musical se debe a que las componentes de un sonido son múltiplos (los llamados armónicos) de la frecuencia fundamental. Euler, en su *Tentamen Novae Theoriae Musicae* (1739), sostenía que eso solo sucedía en ciertos instrumentos. Este estudio daba lugar a la ecuación de ondas:

$$u_{tt} - c(x)u_{xx} = 0$$

donde ahora c no es constante, sino que depende de la variable espacial x . Euler solamente es capaz de resolver el problema en algunos casos particulares, pero no en general, y obtiene la sucesión de frecuencias

$$a_n = \frac{n}{2L} \left(1 + \frac{L}{b}\right) \sqrt{\frac{T}{s}}$$

(donde T es la tensión de la cuerda y s es otra constante), frecuencias que son múltiplos de una fundamental, pero que (contrariamente al caso c igual a constante) no es inversamente proporcional a la longitud L del intervalo. Más tarde Euler consigue encontrar otros ejemplos donde las frecuencias de los armónicos superiores *no* son múltiplos de la fundamental. Antes había obtenido un resultado análogo para el caso de una cuerda compuesta por dos trozos de distinto espesor.

D'Alembert aplicó aquí también el método de la separación de variables que ya había introducido en el caso c igual a constante, y en algún caso particular llega a una ecuación en la que aparece un parámetro, dándose cuenta de que es posible resolver la ecuación para *algunos* valores de dicho parámetro, pero no de que hay *infinitos* valores del parámetro con esa propiedad. (Más adelante, este será un teorema general de la teoría, el de la existencia de una sucesión infinita de valores propios con ciertas propiedades, pero para ello habrá que esperar casi un siglo).

Euler estudió igualmente vibraciones en más de una dimensión (tambores, etc) de formas circular y rectangular, lo que origina nuevos problemas matemáticos que llevará tiempo precisar y abordar. (Poisson hizo algo muy parecido en París, casi a la vez). En particular, esto llevó a Euler a obtener ciertos resultados y propiedades de algunas funciones de Bessel. También estudió la propagación del sonido en el aire, problema que está ligado a la hidrodinámica (ya que el aire es un fluido compresible) y a la elasticidad (porque también es un medio elástico). Haciendo no pocas

simplificaciones llega a varias ecuaciones, y entre ellas encuentra de nuevo la ecuación de ondas en una y varias dimensiones.

El estudio de la teoría de los instrumentos musicales basados en las vibraciones del aire fue iniciado por Daniel Bernoulli en 1739 y fue proseguido por Euler y Lagrange, entre otros, que estudiaron una gran variedad de tales instrumentos, con extremos cerrados o no, etc.

Finalmente, digamos que Euler llegó, en el estudio de las vibraciones de las campanas y de varillas de ciertos tipos, a ecuaciones en derivadas parciales no ya de segundo orden, sino de *cuarto*, cuyo estudio matemático satisfactorio se hizo esperar todavía largo tiempo.

Recordemos una vez más que el enciclopedista D'Alembert, como director que era de la Academia de Ciencias de Berlín, a la que perteneció Euler durante muchos años, tuvo (como Voltaire) una considerable influencia sobre el monarca de la Ilustración que fue Federico II de Prusia.

LA MÚSICA DE LA ILUSTRACIÓN: CAMBIOS

El matemático Euler supone, siguiendo a los pitagóricos, que en la música sentimos agrado cuando descubrimos cierto orden, cierta armonía aritmética. Cuando los números de vibraciones por segundo (la frecuencias) de dos sonidos están en una razón sencilla, sentimos inconscientemente la coincidencia periódica de dos movimientos vibratorios, que se producirá tanto más frecuentemente cuanto más sencilla sea la relación, es decir, cuanto más consonante sea el intervalo. Es una hipótesis hábil, pero no explica hechos como que una consonancia un poco alterada suene casi igual de bien que una consonancia justa, pese a que en ese caso la razón de las frecuencias es muy complicada. Tampoco precisa cómo nuestra inteligencia y sensibilidad pueden apreciar la razón numérica de las frecuencias de dos sonidos simultáneos.

Es Rameau, casi estricto coetáneo de Bach, quien lleva a cabo en su *Tratado de armonía* (1722) lo que Charles Rosen ha denominado, con su sutileza habitual, "la heroica y desmañada tentativa de volver a formular la teoría armónica", la codificación del sistema tonal, sistema que se mantendrá en vigor hasta, digamos, ese acorde del preludio de *Tristán* después del cual la música occidental nunca volverá a ser lo mismo. La tonalidad está ligada a la afinación temperada de los instrumentos, a la división de la octava en doce semitonos iguales (bueno, *iguales*). Y está ligada a la ordenación y codificación de la armonía, como celebra Rameau glosando su "*armonía reducida a su principio natural*" en su obra:

«[...] la música es una ciencia y las reglas de la música sólo pueden establecerse con ayuda de las matemáticas; las reglas establecidas deben derivar de un principio evidente y simple [...] todo deriva de dos o tres intervalos dispuestos por terceras, cuyo principio está contenido en un solo sonido: ello expresa la divina armonía del universo [...] de la armonía derivan todas las demás características de la música, la melodía y el ritmo [...]». [La música] es "un lenguaje privilegiado, que expresa emociones y sentimientos, y también la unidad, divina y racional, del mundo [...]"»

Las óperas de Rameau estaban ciertamente condenadas por su origen y significación –ser la más alta expresión de la corte de Versalles– a desaparecer con la Revolución. Pero ya mucho antes sufren un duro ataque que viene, y no es sorprendente

que así sea, de los *enciclopedistas*: es la que se ha llamado "querrela de los bufones", sobrevenida a propósito de la estancia en París (1752-1754) de una compañía de ópera italiana que representó, entre otras, *La Serva padrona* de Pergolese. Con este motivo se ha dicho (por Jean Malignon) que

«con el pretexto de la ópera, Diderot ataca la esencia misma de Versailles, Grimm el espíritu francés entero, y Rousseau ataca a un hombre.»

Con tal de atacar a la monarquía los enciclopedistas se agarran a lo que sea . Que llegan los italianos, pues viva lo cómico; que viene Glück, pues qué bien está el drama; que aparece el pelmazo y nada interesante Grétry, pues acabaremos encontrando algo que sirva. Y después de haber llegado a pedir a Rameau (amigo de juventud de Voltaire) que colaborase en su obra, se encarga a Rousseau, como conocedor, que se encargue de la materia en la *Enciclopedia*.

Ya se había llegado a acusar a Rameau de nada menos que "Querer hacer música" –detrás está la contraposición música-texto– y por esa vía, pero mucho más a fondo, sigue Rousseau: la música de Rameau es demasiado densa, hay demasiada armonía, demasiado acompañamiento, demasiado todo, demasiada música le apetece a uno decir. Pues no, eso no es música sino

«[...] restos de barbarie y mal gusto, que, al igual que los pórticos de las iglesias góticas, sólo sobreviven para vergüenza de quienes tuvieron la paciencia de construirlos.»

afirmación que –debe decirse en honor a la verdad, que no por simpatía hacia Rousseau– era muy de la época. Lo era algo menos la de que en música:

«[...] los españoles, los ingleses y los alemanes no tiene más que miserables cerraduras.»

Más tarde, en el *Diccionario de Música* (1768), Rousseau vuelve sobre sus críticas, ampliándolas en dos direcciones. Primero en la de seguir a d'Alembert, quien procura dejar de lado las especulaciones de Rameau sobre las proporciones y centrarse en su status epistemológico. Segundo, y principal, en la de sacar las consecuencias que se imponen a partir de una filosofía del lenguaje y la expresión de la que Rousseau no disponía años atrás y que debía ocupar el lugar de los fundamentos físico-matemáticos de Rameau, proporcionando los principios básicos de la imitación musical que reúne en el artículo *Unidad de melodía* del diccionario. Rousseau insiste en la distinción esencial del material sonoro, al que son aplicables los principios de la armonía, y la comunicación afectiva que implica el uso de todas las capacidades expresivas de la lengua: la técnica armónica ha de quedar siempre subordinada a las exigencias de la expresión. Como dice A. Charrak:

«¿Cuál es entonces el lugar de las posibilidades armónicas que el estado actual de los recursos musicales pone a disposición de los compositores? Si la armonía sólo proporciona el placer de la pura sensación, si es incapaz de sintetizar la diversidad de las impresiones en la unidad del sentimiento, no es menos cierto que, desde el momento en que se subordina a la melodía, es capaz de enriquecer una expresión auténtica. Sabemos que es la *unidad de la melodía* la que debe llevar a cabo este acuerdo de la armonía y del canto [...]»

Rameau parece ser consciente en algunos momentos de que la organización física del material sonoro no basta para fundamentar la teoría musical, y utiliza fuera de contexto las proporciones matemáticas sacadas de la experiencia (y heredadas de la tradición) para llegar a obtener a partir de ahí los intervalos que necesita. Lo que Rousseau, naturalmente, no deja de echarle en cara, diciendo que actúa "[...] como si hubiera alguna identidad entre las propiedades de la cantidad abstracta y las sensaciones del oído". D'Alembert da, en sus *Elementos de Música*, una solución de la que sólo diremos lo que, malignamente, dice Rousseau:

«El ilustre geómetra [d'Alembert] que ha condescendido a interpretar para el público el sistema del señor Rameau, ha suprimido todos esos cálculos vanos y yo sigo su ejemplo o, mejor, transcribo lo que dice de la disonancia, y el señor Rameau deberá darme las gracias por haber tomado esa explicación de los *Elementos de música* [de d'Alembert] y no de sus propios escritos.»

LAS ÓPERAS DE MOZART

Se diría, y hay justificaciones elaboradas en las que podemos detenernos, que desde nuestro punto de vista la ópera resulta mucho más significativa que la música sinfónica. Esta última no lograría su emancipación, en cierto sentido, hasta el siglo XIX. Y dentro de la ópera, la de Mozart. No, desde luego, la de Haydn, tan olvidada hasta hace poco y que no aporta nada para nosotros –hay quien añadiría perversamente que para nadie–. Nos limitaremos aquí también, aunque es claro que *La flauta mágica*, con su trasfondo masónico y su carácter iniciático, merece comentarios del mismo género.

A) Idomeneo

Mozart escribe esta *opera seria* desarrollando un libreto que tiene mucho que ver con la literatura sobre la educación de príncipes. El punto clave es el del "sacrificio voluntario", que había llegado a ser bastante común. El libreto no innova en absoluto, pero Mozart, dice Starobinski, "ha reanimado el misterio del tema mítico con una potencia de invención prodigiosa. Basta acordarse de la riqueza de la orquestación, de los extraordinarios acompañamientos de los recitativos, del sublime cuarteto del tercer acto en el que todos los sufrimientos confluyen".

Pues bien, todo este esfuerzo musical viene a cuento de una historia en la que el dios Neptuno perdona al padre su debilidad al no cumplir su juramento, pero no al rey, que ha de abdicar. Parece darse a entender que va a tener lugar una transición de la época de los guerreros a una de héroes liberadores y benéficos, asunto muy caro a la *Aufklärung*. En esta ópera, nos dice de nuevo Starobinski:

«No hay ningún conflicto real entre los distintos personajes de *Idomeneo*. No luchan unos contra otros; son diferentes, pero no se oponen en ninguna intriga. En esta ópera afrontar al gran adversario divino es más importante que los conflictos entre los humanos. Las emociones de los personajes no son producto de su relación psicológica, sino de una hostilidad cósmica.»

B) Bodas de Figaro

Esta obra, estrenada en 1786, es muy poco posterior a su inspiradora, *Le mariage de Figaro*, de Beaumarchais, que lo fue en 1784. El libreto fue elaborado, como es bien sabido, por el abate Da Ponte, como lo serían también los de *Don Juan* y *Così fan tutte*. Da Ponte introdujo cambios, y no sólo por razones técnicas –simplificar, reducir personajes– sino también para eludir la posible censura del Emperador, visto el efecto causado por el estreno en Francia de la obra de Beaumarchais.

Se ha escrito y discutido muchísimo acerca del carácter *pre-revolucionario* de ambas obras, pero lo que es indudable es que, más allá de las intenciones de los artistas involucrados, sí que tuvo ese significado para el público. Además, y como han señalado los Massin, el desplazamiento al primer acto de la ópera (al aria "Se vuol ballare") de las invectivas de Fígaro contra el conde (que estaban mucho más atrás en la obra de teatro) parece una muestra del deseo de dar a la ópera un mayor sentido de desafío, que lo es también de clase y no sólo individual: el conde hace uso de sus prerrogativas de señor en su acercamiento a la doncella Susana. Para Starobinski:

«La obra de Mozart tiene el mismo acento prerrevolucionario que la de Beaumarchais. Recordemos, de todos modos, que la "primera revolución" fue obra de la aristocracia ilustrada tanto como de la burguesía. No es paradójico afirmar que la declaración de los derechos del hombre fue elaborada por el público aristocrático de Beaumarchais, por quienes aplaudieron el *Mariage*, que encontraremos entre los futuros "monárquicos" que resultarán sospechosos después [...]

Eso no es todo, las modificaciones no se limitan a lo político y a la carpintería teatral; así, para Stendhal:

«El músico, dominado por su sensibilidad, ha convertido en auténticas pasiones los gustos un tanto ligeros que divierten en la obra de Beaumarchais a los amables habitantes del castillo de Aguas Muertas.»

C) Così fan Tutte

El libertino aparece asimismo en esta otra ópera de Mozart. Una ópera menospreciada durante mucho tiempo –recordemos por ejemplo lo que decía alguien tan poco sospechoso en ese sentido como Adorno– y que sólo en los últimos ha empezado a valorarse debidamente. La intriga es organizada, y manipulada, por el aristócrata don Alfonso, epicúreo, materilista, escéptico y cultivado, que se alía para sus fines con la criada Despina. Aquí también la libertad de costumbres y la libertad política van de la mano. Y hasta hay una relación con la ciencia (con perdón), ya que Despina se ríe de Messmer (sí, el del magnetismo animal), amigo de juventud de Mozart, del que se distanció cuando el primero se apuntó a las ideas progresistas de la rama *Aufklärung* de la Masonería, mientras que Messmer se orientó hacia la "iluminista". Pero sobre todo la ópera es una educación sentimental profesada por un escéptico, que proporciona a sus personajes el poso dejado por las heridas que produce el amor y donde la mentira sirve para desenmascarar la mentira: "os he engañado, pero el engaño ha servido para desengañaros", dice don Alfonso al final de la obra.

D) Don Juan

Terminamos con el *Don Giovanni*, que hay muchos motivos para llamar *Don Juan*. Un personaje, un *mito*, digámoslo ya que nace en España con *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, que un entendido, Pierre Brunel (autor de un grueso diccionario sobre Don Juan), presenta como modelo de lo que *no* hay que hacer. El mismo autor presenta a continuación el *Don Juan* de Molière en un tono bien distinto, que permite empezar a ponerlo en relación con lo anterior: es una obra de intenciones no muy claras pero cuyo protagonista, brutal o hipócrita, es el hombre que dice no – ¿como el diablo de Thomas Mann?– el hombre del *refus*.

Molière escribe su obra sobre un tema que estaba entonces de moda, lo que no deja de ser significativo. Las interpretaciones que se han hecho de la obra no se centran solamente en la serie de conquistas femeninas de Don Juan, cuyas proezas son en esta obra bastante modestas, sino también, como es el caso de Louis Jouvet (recordemos la excelente *Paris 1940* de J.M. Flotats), en la cuestión metafísica, en el combate con (contra) el cielo: en este sentido los desafíos constantes lanzados a todas las leyes humanas se continúan en los que hace a las del más allá, aunque éstas a su vez puedan considerarse reflejadas en las primeras. También participa de esta concepción Roland Barthes:

«[La obra] cabe toda en el ateísmo de Don Juan. Aquí lo vemos arrojado a la cara del público por primera vez [...] Es sorprendente la presencia en escena de un ateo coherente, carnal, permanente [...] El Don Juan amoroso (amoureux) y el Don Juan ateo se confunden en una unidad de acción.»

Puede uno preguntarse en qué medida participa el personaje de Don Juan del pensamiento, y la conducta, libertinos del siglo de Molière. Parece que en tal época no puede hablarse de una filosofía libertina con una doctrina elaborada y coherente, sino de varias, que surgen de vez en cuando en el "libertinaje del espíritu". Muchas de estas ideas provienen del atomismo de Epicuro, que lleva a la negación del providencialismo y de las causas finales a la que recurriría la iglesia de la Contrarreforma para establecer (sin tener que echar mano de la Revelación) la armonía de la creación del mundo. De Lucrecio viene también la idea de que los dioses son tan sólo producto del pavor de los hombres.

Otras características de este libertinaje que tendrán su representación en el que nos interesa, el del siglo XVIII, son:

i) El culto ardiente y fervoroso del placer: si no hay un más allá, no hay por qué contenerse.

ii) La exaltación de la juventud, oponiéndola a la vejez, asociada al orden opresor constituido.

iii) La negación de un orden inteligible y legítimo del universo da lugar al pesimismo sobre la debilidad de los hombres. No tienen pues interés ni en cambiar el orden del mundo ni en educar a las gentes para intentar mejorarlo. Patrick Chéreau, en su puesta en escena de la obra de 1969 presenta a don Juan como un desclasado, un fuera de la ley, que prepara alguna revolución lejana antes de ser destruido por la «máquina de aniquilar libertinos [...]»

Porque, en efecto, hubo una estrecha relación entre el pensamiento revolucionario, y aun el liberal, y el erotismo en la segunda mitad del XVIII, aún sin llegar a los extremos de Sade. Ése es el clima predominante en la década de los ochenta, ahí están el personaje y la ópera de Mozart en su ambiente, y eso contribuyó a su éxito.

Luego vendrá en los noventa la reacción puritana de la Revolución en Francia por un lado y de los gobiernos contrarrevolucionarios por otro, y el libertino, "il disoluto punito" será la cabeza ajena en la que escarmentar.

Esto último no era nuevo: ya Leibniz avisa de que el pensamiento libertino prefigura «todo para la revolución general que amenaza Europa», y llega hasta "hacer del convidado de piedra un héroe". No se refiere, claro, al don Juan de Mozart y da Ponte, sino precisamente al de Molière. Hay quienes han extendido esta interpretación al primero, pero no siempre de la misma manera. Giorello, en su libro *Lo spettro e il libertino*, ve en la contraposición del libertino y del espectro del comendador una especie de equilibrio, de armonía preestablecida; así puede entenderse también algo de lo que dice P.J. Jouve, autor de un espléndido libro sobre la ópera de Mozart. A nosotros nos parece que se trata de todo lo contrario, un choque frontal, una oposición absoluta, una lucha hasta la muerte (ya sabemos de quién). Como dice el mismo Jouve, en cita cuya hermosura hará perdonar la longitud:

«Parece que durante la segunda mitad del siglo XVIII se hayan ido mezclando el trabajo del libertino contra la moral y la sociedad, y la elaboración de la noción de libertad individual. “La Revolución –señala Beaudelaire– fue hecha por voluptuosos”. ¿Es porque se trataba, tanto por parte del libertino como por la del jacobino, de la negación de un orden divino providencial en el que estaban mezcladas la creencia en una religión, el poder de la iglesia y la fuerza de los privilegios? El libertino, en la sociedad monárquica y aristocrática que declina, escondido bajo el velo ya rasgado del poder de interdicción corrompido, tiende a hacer con ayuda del eros lo que la libertad revolucionaria hará al aire libre con ayuda del instinto de muerte: destruir una instancia social y dar al hombre su cumplimiento. El libertino, fruto perverso del régimen que muere, va por delante de la sociedad que socava, precede la revolución de los nuevos valores morales, el disoluto anticipa el fanático. Es posible encontrar una confirmación de lo dicho en la aversión que las dos formas de oposición sienten entre sí, y no es casualidad que el marqués de Sade esté, durante la revolución, contra la pena de muerte.»

Dicen Adorno y Horkheimer, justo al principio de su *Dialéctica de la Ilustración*:

«La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores [...] El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia.»

«Los dioses no pueden quitar al hombre el terror del cual sus nombres son el eco petrificado. El hombre cree estar libre del terror cuando ya no existe nada desconocido.»

El final del *Don Juan* nos proporciona un admirable ejemplo de esa lucha del hombre contra lo que no es posible aceptar. De luchar hasta el final una batalla perdida:

«Non l' avrei giammai creduto, ma farô quel che potrò»

dice ante la llegada de la estatua del comendador. Cernuda termina su poema con la música de Mozart:

«sonando en las ruinas del cielo de los dioses.»

A arruinar algunos de esos cielos contribuyó, tal como hemos intentado mostrar en las líneas anteriores, el propio Mozart. También, no menos que cualquier otro, a ayudarnos a vivir, o por lo menos a sobrevivir, en ellas.

Referencias bibliográficas

P. BRUNEL, *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, París 1999.

A. CHARRAK, *Rousseau et la matière de l'expression musicale*, *Critique* 639-640, agosto-septiembre 2000, 643-659.

P.J. JOUVE, *Le Don Juan de Mozart*, Editions d'aujourd'hui, 1977. Reproduce la edición de París, Plon 1968.

M. KLINE, *El pensamiento matemático desde la antigüedad a nuestros días*, Alianza, Madrid 1992.

C. ROSEN, *El estilo clásico*, Alianza, Madrid 1986.