

Patrick Mackie

Mozart

Su obra y su mundo
en constante movimiento



Galaxia Gutenberg

PATRICK MACKIE

Mozart

Su obra y su mundo en constante movimiento

Traducción
de Javier Roma

Galaxia Gutenberg

Título de la edición original:
Mozart in Motion. His Work and His World in Pieces
Traducción del inglés: Javier Roma

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: octubre de 2025

© Patrick Mackie, 2021
Publicado según acuerdo con Casanovas & Lynch Literary Agency
© de la traducción: Javier Roma, 2025
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2025

Preimpresión: Jordi Sánchez
Impresión y encuadernación: Sagrafic
Depósito legal: B 10776-2025
ISBN: 979-13-87605-16-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Índice

I

1. En movimiento	11
2. Una hermosa venganza	19
3. El gran talento del hijo de Leopold Mozart	37
4. Victoire Jenamy	53
5. La humilde viola	63
6. Desarraigo musical	73
7. Digno de elogio	85

II

8. Cuando Europa era una bella propuesta	103
9. Mujer en el columpio	119
10. El laberinto ilustrado	135
11. Cuestiones eternas	153
12. Soplar, frotar y percutir son acciones bastante simples	165
13. Gastar bromas	179
14. El piano errante	189
15. Astucia artística	203
16. Un cambio alegre en la naturaleza del lamento	215

III

17. Libertad creativa	227
18. Belleza convulsa	243
19. Desesperación	261
20. Generosidad sinfónica	271
21. Jugadores	291

22. Reconciliaciones	303
23. Parejas	313
24. Diversión incierta	329
25. Indestructibilidad	345
Fuentes	361
Agradecimientos	363
Índice onomástico	365

I

I

En movimiento

Don Giovanni

Puede que no haya noches más tensas que las de estreno. Son muchas las cosas que tienen que salir bien. La pintura del telón de fondo tiene que haberse secado, la garganta de la soprano debe estar libre de infecciones y el tenor de ataques de ira que lo distraigan demasiado. Los músicos de la orquesta han de asegurarse de que las cuerdas o lengüetas de sus instrumentos se comportarán como es debido. Deben haberse distribuido suficientes copias de la partitura y todo el mundo ha de saber qué gran aria se ha suprimido en el último momento. Grandes sumas de dinero revolotean en torno a esa sustancia etérea que compone la representación musical. A quien no tiene mucho que hacer le aguarda una tensión inquietante, pero, en general, todo el mundo está demasiado ocupado. Nadie puede controlar la reacción del público, aunque a veces, en el siglo XVIII, se pagaba a algunas camarillas para que reaccionaran correctamente. En la época de Mozart a menudo no quedaba claro quién estaba a cargo de este caos deliberadamente generalizado; entre otras cosas, porque el cometido del director de orquesta no había alcanzado aún la definición que obtendría más adelante. A medida que sonaban las primeras notas de la función, un mundo social diverso se disponía a adentrarse en el drama y la música.

En el otoño de 1787, un promotor teatral llamado Pasquale Bondini bien pudo haber estado al mando, o no, de una noche como esa. Gestionaba la compañía de ópera del recién construido teatro Nostitz, en Praga, y el éxito, ese mismo año, de una representación de *Le nozze di Figaro* (*Las bodas de Fígaro*) lo llevó rápidamente, junto con su codirector, a encargarse de la nueva ópera de Mozart. Al parecer fue el propio Mozart quien se sintió atraído por la figura de don Juan y los viejos cuentos populares españoles sobre su lasciva trayectoria,

que ya habían inspirado varias versiones literarias y operísticas a lo largo del siglo. Praga había adorado la ópera de Mozart, desenfrenadamente expansiva y vertiginosamente original, sobre el rebelde criado Fígaro, así que debió de parecerle un buen lugar al que acudir con una reinterpretación aún más drástica de las posibilidades culturales de su mundo. El compositor era un ídolo local en Praga, en un momento en que Viena y él no sabían hasta qué punto seguían entusiasmados el uno por el otro. Escribir la ópera para otro lugar que no fuera la capital del imperio podría haber parecido una retirada, de no haberla aprovechado para dar un salto hacia una mayor libertad artística, y su popularidad en Bohemia debió generar un ambiente favorable, además de incrementar las expectativas para la noche del estreno. En *Don Giovanni*, su fusión de elegancia y fogosidad habla, con una franqueza casi dolorosa, de un deseo artístico tanto por sintetizar su cultura como por hacerla avanzar.

Esa primera noche debió ser bastante difícil localizar a Mozart, un hombre pequeño e indistinguible, atrapado en una maraña de necesidades y conductas, apenas visible una vez que hubo tomado las riendas de la música y su oscura creación empezaba a desplegarse. La ópera se desarrolla a través de convenciones y referencias del siglo XVIII, pero la partitura no podía ser más inconfundiblemente suya, por la manera en que trata tales convenciones y referencias, con una libertad desmesurada que las hace brillar. La frenética energía que desplegaba cada día le ayudaba a mantenerse libre de cualquier nerviosismo excesivo, incluso en las mayores noches musicales. Pero el desbordante entusiasmo entre el público y la orquesta parece haber sido especialmente determinante en el estreno de *Don Giovanni*, sobre todo después de los muchos contratiempos y retrasos que no redujeron la sensación de que algo importante se avecinaba. La virulenta ferocidad con la que se inicia la obertura muestra lo mucho que en la ópera está en juego. La tensión nerviosa se hace patente para todo aquel que la escuche. Algo nuevo se movía en la ópera, pero sus innovaciones estaban ocultas y gobernadas por el atavismo y un suntuoso sentido de las convenciones. Las primeras audiencias se mostraron eufóricas a la vez que desconcertadas.

La nueva ópera de Mozart se estrenó finalmente los últimos días de octubre. A medida que se acercaban las siete de la tarde, los asistentes, vestidos con sus trajes opulentos, recorrían las calles oscuras y llenas de baches de los alrededores del Teatro de la Ópera. Apenas unos años antes, el gobernador imperial había construido el teatro con su propio

dinero, un espacio preparado para la novedad, en una ciudad que llevaba sufriendo décadas de indiferencia e incluso abandono por parte de sus gobernantes de la casa de los Habsburgo, en Viena. La capital bohemia estaba impregnada de un resentimiento subyacente y de una inquietante creatividad cultural, lo que la convertía en un lugar perfecto para una ópera tan exuberante y compleja como esta. Una luz errática y brumosa se esparcía por un auditorio apenas separado del caos que reinaba entre bastidores cuando comenzó la acción operística. En el siglo de Mozart, el público no dejaba de ser ruidoso y sociable por el mero hecho de que hubiera empezado la representación; al contrario, puede que a menudo esto les diese nuevos temas de qué hablar. Quizá Mozart sintiera un arrebato de control una vez iniciada la función, a medida que impulsaba la música y animaba a sus intérpretes a seguir adelante. Pero la ópera también estaba dejando de pertenecerle. En las cumbres del arte, el poder y su pérdida pueden darse la mano.

La sombría obertura de la ópera la arroja a unos acontecimientos en los que el sexo, la violencia, la comedia y la pérdida se superponen bruscamente. Mientras huye, tras una de sus hazañas, Giovanni se topa cara a cara con Donna Elvira, una amante abandonada que se interpuso en su camino. Ahora la vuelve a abandonar y deja que su criado y compinche Leporello se ocupe de ella. Por un instante, nos sentimos decepcionados de que Giovanni haya abandonado el escenario; la ópera depende de su carisma y nuestra consternada fascinación por él. Pero el aria que consigue articular Leporello es el punto en que la ópera se vuelve tan completamente ella misma como Giovanni es irremediablemente él mismo, ya que en ella se fusionan encanto con poder y una drástica veracidad moral. Se conoce como el «aria del catálogo» porque inflige a Elvira una amplia enumeración, brutalmente pícara, de las amantes o víctimas que Giovanni ha dejado tras de sí. Hay una ambigua fanfarronería cortesana que borbotea en la música de Mozart a través de juguetones y dolientes cambios de ritmo y textura; su ingenio es a la vez vertiginoso y aturdido a medida que la picardía y la crueldad lo envuelven. La comedia y la desolación se mezclan en la voz de Leporello, y la ternura casi sollozante a la que parece acercarse cada vez que menciona España, queda interrumpida al final del aria, cuando alude a la cifra terriblemente precisa de mil tres conquistas alcanzadas por su señor en este país, conocido precisamente por ser tan devoto. Elvira necesita oír quién es ese hombre, e incluso la audiencia, que conoce bien la historia, necesita oír su enumeración

desenfrenada y voraz. Pero la terrible verdad se presenta aquí en un tipo de comedia enérgica y escandalosa, hecha por un sirviente indiscreto y ocurrente. ¿De qué lado están esos violines juguetones?

El estreno de una nueva ópera reunió a las distintas fuerzas sociales y culturales de la Europa de finales del siglo XVIII como no lo había hecho nunca antes, y en esta aria, Mozart satisface todos los motivos de placer y entusiasmo que llevaban a la gente a la ópera, al mismo tiempo que es capaz de ponerlos patas arriba. Europa se tambaleaba al borde del mundo moderno y Mozart se convirtió en el artista clave de este mundo porque su música estaba profusamente alimentada por muchos de los factores y energías que obraban en este proceso. A veces esta Europa era tan elegante como pretendían sus más hermosas ficciones y, otras, tan violenta como sugerían sus turbulentos sueños; la revolución en Francia despertó las mayores esperanzas culturales, pero el uso de la guillotina se convirtió en la política oficial apenas unos meses después de la muerte del compositor. Mozart fue el más brillante analista de este mundo y su música nos permite escuchar los latidos y las ondas cerebrales de la experiencia moderna en plena eclosión. Para representar de forma tan rica un mundo tan agitado y fluido como el suyo, se necesitan grandes dosis de maestría y originalidad. Mozart nos guía a través de su convulso mundo histórico, y una reflexión más profunda sobre el mundo en el que trabajó debería cambiar también la manera en que escuchamos su música; nuestros oídos deberían abrirse más a aquello que persiguen esos preciosos sonidos.

El impacto del aria de Leporello se debe en parte a los agudos y tristes paralelismos que se ocultan en su interior, entre la voracidad del seductor y el anhelo de experiencias, estilos y visiones que impulsan la música de Mozart. El sirviente de Giovanni repasa una lista de países que han acogido las conquistas de su patrón y nos ofrece un recorrido jactancioso por las clases sociales y los tipos cuyo físico atrajo indiscriminadamente al seductor. La música de Mozart es igualmente expansiva y cosmopolita, e integra con elegancia influencias, registros y posibles oyentes; a veces está desesperadamente ansiosa por complacer. La música del siglo XVIII se había preparado para él al convertirse en el lugar en el que la cultura podía potenciar sus posibilidades con la mayor sofisticación y ambición, al tiempo que se divertía salvajemente. La música traspasaba fronteras y era portadora de horizontes de libertad más profusos incluso que las ideas de los *philosophes* franceses o el culto al sentimiento apasionado de la novela inglesa. Mozart se

inspiró profundamente en la moda de la música vocal italiana que se había expandido por toda Europa como el movimiento cultural más apasionado de la época. En el ámbito de la cultura esta música fue recibida con un entusiasta fanatismo, y a menudo rencorosa controversia, ya que se extendió mucho más allá de Italia, y fue aceptada y estudiada por músicos y cantantes de cualquier centro cultural. Gustó tanto al público popular como a las cortes más anticuadas y a los círculos intelectuales más ambiciosos; el protagonismo de las mujeres cantantes y de los castratos lo convirtió en un espacio en el que las versiones singulares de la individualidad podían hacer oír sus deslumbrantes voces. El hedonismo líquido de esta música, así como su bravura técnica y la sofisticación de su perspectiva, la habían llevado al corazón de la vida cultural de una Lisboa incondicionalmente monárquica y una Ámsterdam acaloradamente burguesa, hasta la improbable revolución cultural que impuso Catalina la Grande en Rusia.

Los avances más ambiciosos de la forma musical se emparentaron con las grandes cuestiones sociales y políticas. La necesidad de Mozart de autopromocionarse, el entusiasmo con que trabajaba y su posición como compositor e intérprete hacían que su música fuera muy ajena a cómo vivía, pensaba o sufría. La música de Mozart oscila entre un sinfín de necesidades, puntos de referencia e intenciones, a la vez que alimenta nuevas ideas compositivas o influencias, junto a exigencias profesionales y dilemas o intereses éticos o personales, fuerzas y tendencias históricas más amplias. Su enorme delicadeza y capacidad de refinamiento le permitieron disponer de una infinita imaginación, y el resultado es una música que nos llega cargada de preguntas deslumbrantes. ¿Cómo se puede prosperar en un mundo lleno de cambios? ¿Cómo buscar nuevos sabores de libertad sin dejar de ser fieles y generosos? ¿Podemos combinar gustos aristocráticos con el compromiso de apertura democrática? En un aria podemos encontrar una explicación de cómo pasar del lamento a las posibilidades de cambio personal, en una obra de cámara formas de reconciliar la densidad intelectual con el placer y la energía, y en una pieza orquestal podemos reconocer nuestra necesidad de pluralismo y coherencia. En el corazón de la obra de Mozart hay un intento por reconocer la llegada del mundo moderno, colmado de preguntas, sobre sí mismo y sobre todo lo que contiene o toca. Un mundo moderno rompe con su pasado y quiere saber dónde lo dejará, o adónde lo llevará. Alrededor de él, nuevas visiones de la cultura basadas en la innovación y el cambio. De hecho,

él mismo estaba dándoles forma de una manera más profunda y divertida que nadie, porque la música era la más alta promesa de felicidad que su mundo se daba a sí mismo y un delicado disfraz para sus inclinaciones más radicales.

Mozart surgió de dos mundos históricos, suspendido entre un profundo pero escéptico apego al mosaico de cortes y jerarquías, que conformaban la Europa en la que emergió, y profundas insinuaciones de las versiones de libertad, individualidad y poder que estaban en camino. A veces dichas insinuaciones eran eufóricas y otras turbulentas. Mozart era profundamente convencional, aunque espoleado por excesos de originalidad. Era muy ambicioso, aunque despilfarrara tanto el dinero como su genialidad creativa; un bromista que también era capaz de una profunda solemnidad y una gran seriedad moral. Si queremos saber cómo vivir en medio del suspense histórico, o cómo ser serios y joviales a la vez ante los dilemas de nuestra vida, eso es precisamente lo que pretende mostrarnos la música de Mozart. Si bien podía parecer una persona desconcertante e irresponsable, su música llegó a responder intrincadamente a opacas presiones históricas, y al *pathos* de las aspiraciones y la decadencia humanas. El mundo de Mozart estaba en juego, lo llevaba todo a debate, desde la óptica hasta las regulaciones en el comercio del cereal y el dilema moral del lujo. Los jardines de recreo rococó y los bailes de máscaras impulsaron una determinada visión de la modernidad, mientras que el fervor reformista y los inicios de la ciencia política moderna impulsaron otra, y otra también las conspiraciones revolucionarias y la descomunal expansión del poder estatal. La música de Mozart está impregnada de un entusiasmo inquebrantable por lo nuevo, pero también anhela la integración y la coherencia. Mozart participaba de la modernidad en el momento de su surgimiento, y no sólo nos habla del mundo en el que trabajó, sino también de cómo hemos seguido tambaleándonos desde entonces y cómo vivimos ahora. Cabe preguntarse en qué medida realmente queremos un mundo que podría volver a estar en juego.

El éxito con que la música del compositor expresó su mundo ha tenido efectos paradójicos e incapacitantes sobre cómo lo escuchamos hoy. Mozart sigue siendo tan capital en la cultura que resulta difícil escuchar cuán volátil, extraña, obstinada o precaria puede ser su obra. Una de las razones del carácter inagotable de su música es la gran cantidad de actitudes que adopta ante el viraje que estaba experimentando el mundo moderno. Pero los aspectos más peliagudos u

oscuros de su visión del mundo pueden acabar eludiéndose u omi-tiéndose. A su música le encanta el mercado, se deleita con su vitalidad y su voluntad de complacer. Sin embargo, el profundo *pathos* humanitario de su obra no sólo se expresa en protestas morales contra la desigualdad y la injusticia, sino también en los arrebatos de un deseo político rebelde. Su música medita sobre un mundo en el que coexisten diversas visiones, pero al que también le gusta purificar el aire para tener sus propios enfoques serenos. Se siente rebosante ante la idea de que otro tipo de modernidad es posible, una menos vehemente y demoledora, una más plural y flexible. Con frecuencia despreciamos el mundo moderno en el que hemos terminado viviendo. Vivir sin despreciar nuestro mundo puede resultar difícil de imaginar.

Escuchar música es un acto extraño, y la música de Mozart es una muestra digna de un mundo en movimiento para los seres que se mueven dentro de él. La primera noche de *Don Giovanni* es una síntesis de su talento capaz de absorber su mundo por completo. En una de las muchas historias que se cuentan sobre su vida, mientras la ópera aparecía y florecía en Praga, la esposa de Mozart lo mantuvo despierto durante toda la noche antes del estreno para que pudiera terminar de componer la obertura. En otra, el compositor de repente se levanta y forcejea con una de las glamurosas cantantes en mitad de un ensayo para conseguir que gritara despavorida como debería hacer su personaje. Al fondo deambulaba el mismísimo Giacomo Casanova, hacia el final de su trayectoria como importante intelectual y libertino de su época, que por entonces frecuentaba en la ciudad círculos similares a los del compositor. Es posible que asistiera a su primera representación y que hablara con Mozart sobre la oscura historia que la ópera reconstruye y sus resonancias con respecto a una sociedad insegura de sus ataduras. Historias como estas nos dan pistas sobre la importancia de esta ópera y a lo que se enfrentaba. Mozart vierte las energías y los deseos de la cultura en una visión del alma moderna que huye sin fin, devastada por sus propios impulsos y poderes. El sirviente de don Giovanni le cuenta a la abandonada amante algunas verdades que ella necesita saber y que detesta, y la música se mueve mediante ostinatos, cascadas y caídas de ritmo sombríamente dulces que reivindican un argumento duro y deslumbrante sobre lo complejo que está volviéndose el placer. El «aria del catálogo» pone punto final de manera meticulosamente despreocupada a la música del siglo XVIII y todas sus elaboradas versiones cargadas de divertimento, encanto y pasión.

Pero esto implica a su vez poner en marcha sus propias versiones, nuevas y perspicaces.

Nos cuesta decidir si nuestro propio mundo moderno tardío es demasiado fluido o demasiado sofocante, demasiado cambiante o demasiado implacable o demasiado inerte. El propio cambio incesante termina por producir asfixia y ni siquiera queda claro si esto supone una tragedia, una comedia o una farsa. A Mozart le encantaba mezclar lo trágico con lo cómico, lo convincente con la ligereza y la desesperación con la gracia, y era consciente de que algunas de las más poderosas respuestas a una obra creativa se nutrían de la cantidad de contradicciones o complejidades que contienen. El ímpetu y la comicidad del «aria del catálogo» son tan estimulantes como la imagen de un continente cuyos valores se ven drásticamente trastocados por la extravagante libido de un hombre. Pero el alborozo se mezcla aquí con la crueldad, ya que el aria transita por territorios y categorías con un espíritu de violenta flexibilidad que proviene de Giovanni. Su expansividad empieza a parecer grotesca, al igual que las combinaciones de frialdad y regocijo con las que su extraño sirviente repasa los hechos oscuros y devastadores. La suavidad de la música nos deja sin ningún punto de apoyo. Por último, la burla frívola y brutal del aria parece que esté a punto de salirse de la ópera y volverse contra nosotros. ¿Estamos dentro o fuera del mundo que se nos muestra? No sabemos si sentirnos fascinados o asqueados. La música está en movimiento, al igual que el mundo moral de la ópera; también nosotros escuchamos sumidos en un movimiento inexorable.

Una hermosa venganza

Sonata para piano en la menor

A los veintipocos años, Mozart fue a probar suerte a la grandiosa, tentadora y compleja metrópolis de París. Llegó en la primavera de 1778, convencido de que sus habilidades eran únicas y con la esperanza de que la ciudad le proporcionara un terreno más fértil que la maraña de pequeñas cortes en las que recientemente había intentado causar impresión. El joven debió de provocar una extraña sensación entre la gente influyente que vestía a la moda y los arrolladores chismosos que pululaban por los círculos musicales de la ciudad. Era un muchacho pequeño, con una rara mezcla de desgana y afán de agradar. Su inteligencia sobrenatural y su empatía por el carácter de los demás podían hacerlo realmente encantador, pero también un provocador prepotente y de un humor estafalario. La elegancia con la que le gustaba vestirse puede que no convenciera a las sofisticadas autoridades de la ciudad, y viajaba con su madre, una señora de mediana edad con poca gracia en el vestir, procedente del Austria de provincias. En aquel momento, París era la capital de Europa, el lugar que definía las tendencias de toda la cultura. Parecía el lugar perfecto para un joven compositor que estaba empezando a comprender la magnitud de su propia ambición. Pero había varios motivos por los que, a él, esa ciudad no le hacía ningún bien.

¿Quién se creía que era Mozart en el París de 1778? Debió de oscilar entre sentirse como un magistral virtuoso de gira o simplemente como un joven en busca de trabajo. Puede que, ante los ojos de los demás, pareciera una especie de turista que disfrutaba de la cultura de la gran ciudad o bien una extraña combinación entre un alto emisario y un pobre refugiado de Salzburgo o del ámbito más amplio de los Habsburgo. Todo esto y mucho más era cierto en su caso. La creatividad

extrema puede hacer que la vida de quien la posea sea más rara y difícil, precisamente porque aumenta considerablemente las posibilidades de que así sea. Alguien como Mozart puede inventarse obstáculos que talentos de menor alcance ni siquiera serían capaces de imaginar. Su enorme talento hizo que fuera desmesuradamente adecuado para su mundo y, al mismo tiempo, una anomalía constante dentro de él. Podía agradar a cualquiera y ser acogido en cualquier lugar, pero también ser orgulloso o pedagógicamente asertivo, o simplemente desdeñoso. En 1778, ¿estaba Mozart predestinado a ser una deslumbrante novedad que jugaba sus cartas con brío e insolencia, o se estaba consolidando como profesional entre otros muchos, cuya trayectoria no siempre parecía explicar el elevado sentido de su propio estatus y ambición? Una persona con tanto talento puede ser adicta a complacer a los demás, o a ignorarlos o incluso desecharlos.

Cuando en la década de 1770 Mozart aterrizó en París, ya había pasado por muchas de las opciones más obvias. Había intentado abrirse camino en la corte de su Salzburgo natal, pero también había querido introducir su música en los círculos culturales más glamurosos del mundo de habla alemana, como la emergente Múnich, y Viena, la gran capital de los Habsburgo. Se sumergió y salió de la vorágine de posibilidades que ofrecía el mundo de la ópera italiana. Sus ambientes eran implacablemente sofisticados y tentadores, pero también había mucho bombo y camarillas, contratos precarios y esperanzas vanas. Los cargos en la corte solían ser extenuantes y, al mismo tiempo, estaban al albur de las turbulencias políticas. La riqueza bien administrada y la altanería cultural de París podían proporcionar un suelo más firme. Pero tal vez el mayor temor de Mozart era que ninguno de los foros a su alcance fuese lo suficientemente grande como para satisfacer su talento, sus continuas ansias de aprobación y de extravagantes nuevos retos. En parte es este temor el que lo hace tan moderno. Un artista moderno es alguien que está en contacto constante con la falta de solidaridad, que en ocasiones resulta tediosa y molesta. Mozart descubrió que cuanto más espoleaba su talento y cuanto más le exigía, más difícil le resultaba saber hacia dónde se dirigía su vida. Siguió exigiéndole más a su talento y siguió sacando mayor provecho de él. Algunos aspectos de su vida podrían haber sido más fáciles de haber sido capaz de poner límites a su talento, de haber decidido de una vez por todas qué hacer con él. En cambio, la genialidad con la que construyó sus cimientos fue también la que destruyó

el suelo a sus pies. Gran parte de la grandeza artística lleva implícita una cierta ira.

Durante los seis meses que precedieron su llegada a París, Mozart viajó con su madre por varias pequeñas cortes y centros musicales del sur de Alemania, mientras intentaba alejarse de su remota morada familiar en Salzburgo. Sus viajes se convirtieron en una peculiar mezcla de ganarse la vida precariamente y disfrutar de un lujoso acceso a los círculos más altos de la política y la cultura. En una carta que le escribió a su padre Leopold cuenta una de sus típicas aventuras, en febrero de 1778, cuando tocó para la princesa de Nassau-Weilburg, en Kirchheimbolanden. El viaje supuso un halagador trato cortesano en el que se incluía un «elegante carruaje de cuatro plazas con capota» para los desplazamientos. Pero el relato se deshinchaba cuando al final «no recibe más que siete luises de oro». Al leer sus cartas nos encontramos con alguien adicto a las primeras impresiones deslumbrantes que pueda causar en audiencias e ilustres figuras de la época, pero incapaz de apreciar la rutina de los compromisos duraderos. En Múnich se planteó desarrollar una serie de óperas alemanas, mientras que en Augsburgo se vio envuelto en una serie de conflictos especialmente complicados en el panorama de los conciertos. En Mannheim compuso una misa a pesar de que consideraba que la calidad de las voces era deficiente.

Nada llegó a buen término entre tantas y reiteradas negociaciones, rumores de contratos, cambios de dirección, embriagadoras, aunque a menudo resentidas, campañas para agradar y congraciarse, y un sinfín de brillantes conciertos privados. Gran parte de sus cartas, en las que elogia a músicos como el flautista Johann Baptist Wendling y el oboísta Friedrich Ramm, están dirigidas a su padre, antes de que este pierda el interés por ellos y diga que el primero es un profano y el segundo «una buena persona, pero un libertino». Por primera vez, Mozart viajaba y trabajaba alejado de las presiones y castigos diarios de Leopold; y también en Mannheim se había enamorado por primera vez. Durante un tiempo, Mozart pensó que la hermosa y joven soprano Aloysia Weber correspondería a sus arrebatadores sentimientos, pero la expectativa no perduró. Sin embargo, durante toda su estancia en París, Mozart no dejó de pensar en ella, una seductora promesa de felicidad que le distraía. El joven no se conformaba con ningún horizonte de futuro que no contara con ella; le resultaba tan difícil admitir que quizá la joven no quisiera formar parte de su vida, como adivinar la manera de incluirla en sus planes en el caso de que lo hiciera.

A lo largo de este periodo, Mozart jugó un doble juego con su reputación. Necesitaba proyectar una imagen de sí mismo como figura sólida, admirada en su mundo austriaco, para así parecer alguien a tener en cuenta en estos nuevos ambientes. Al mismo tiempo quería ser flexible y estar abierto a cualquier proposición. Le gustaba el disimulo y la retórica, pero puede que eso no disminuyera la tensión de su doble imagen. El edificio donde él y su madre se alojaron a su llegada a París era demasiado estrecho para que el compositor pudiera trabajar, y la escalera demasiado angosta como para subir un teclado. Conoció a Joseph Legros, el organizador de la serie de conciertos públicos más prestigiosa de la ciudad, y deambulaba a diario por su majestuosa y animada casa. Estar bajo la mirada del *establishment* cultural debió de elevar al compositor y a la vez recluirlo en sí mismo, y muy pronto Legros y él se enemistaron. Pero incluso entonces siguió acudiendo a su casa con regularidad para frecuentar a su amigo el tenor Anton Raaff, que también constituía un vínculo personal con Mannheim en medio de tanto conflicto parisino. Mientras tanto, su madre, abandonada a su suerte tras meses de viajes y alojamientos baratos y destartados, se sentía sola e inquieta, y no empezó a interesarse por las posibilidades expansivas de la gran ciudad hasta dos meses después de haberse instalado, pero entonces cayó gravemente enferma. Llevaba meses extrañando a su marido, su hija y sus amigos de Salzburgo; no dejaban de llegarle por carta noticias sobre lo mucho que el perro de la familia la echaba de menos.

París era una mezcla de manzana dorada y último recurso para el joven compositor. Durante meses, había dudado si ir allí o no. La ciudad se abría a todo tipo de grandes perspectivas, pero siempre supo lo esnob y complacientes que podían llegar a ser sus torbellinos de esplendor y cortesía. Su pomposidad era tan impenetrable como irresistible. París llevaba alimentando sus aires de grandeza al menos desde el reinado de Luis XIV, más o menos un siglo antes, que conquistó con las conversaciones retóricas y la cultura que llenaban sus salones y apartamentos. Las élites intelectuales de todo el mundo dependían del francés y un escrupuloso dominio del idioma era obligatorio en la vida política de las cortes a lo largo y ancho de todo el continente, pero a menudo había aspectos angustiosos e incluso paralizantes en el orgullo de la ciudad por su propia cultura. Con todo, la gran ciudad estaba tan insegura como Mozart acerca de las muchas direcciones hacia las que debía destinar los recursos. Los grandiosos rituales de la monar-

quía francesa seguían siendo importantes, pero el traslado de la corte a Versalles unas generaciones antes infundió a la ciudad una sensación de vacío, lo que le proporcionó una libertad que aún no podía comprender. París ya ni siquiera era plenamente el centro de la política francesa, pese a que se esforzaba cada vez más por definir la cultura de todo el continente. El salón, y sus valores de conversación y buen gusto, respondió a esos dilemas al ofrecer remolinos de libertad, pero muy poco poder e influencia reales.

La ciudad, dinámica e inmensamente rica, también era sucia, hostil y estaba abarrotada; el compositor se encontró en una ciudad con dos caras. Era enorme, pero estaba atestada de callejuelas y multitudes volátiles, muy lejos aún de la refinada Ciudad de la Luz en la que la convertirían los bulevares y farolas en el siglo XIX. Los grandes talentos llegaban a la ciudad de todas partes y la atención cultural europea estaba obsesionada con ella, pero sus brillantes cotas de estilo de vida y oratoria se hallaban tras puertas que, en su mayoría, estaban cerradas. En las cartas que Mozart enviaba a su hogar en Salzburgo se quejaba con irónico asombro de la suciedad, el alboroto y los inconvenientes que encontraba, mientras ejercía sus habilidades en la amarga y brutalmente cara ciudad. Era imposible ir andando a todas partes porque «la suciedad de París es indescriptible», pero coger un carruaje era demasiado caro cuando nadie le pagaba bien por nada, además de que «es terrible lo rápido que desaparece un tálero por aquí». Las cartas que escribió aquel verano recopilan una letanía de invectivas contra un lugar más espantoso de lo que su padre hubiera podido imaginar.

Todos los impulsos de la modernidad y las reacciones de la época se personificaron en sus calles, instituciones y salones. Para alguien de la generación y la mentalidad de Mozart, la Ilustración definía la cultura de la ciudad. Fue en París, a mediados de aquel siglo, donde la época logró ofrecer más plenamente una vida social e institucional deslumbrante y compleja a sus brillantes cultos a la libertad de la razón y al juicio crítico. Pero cuanto más se adentraba uno en París, más malhumorados, inseguros y difusos parecían los papeles de sus intelectuales y *philosophes*. París ya no era el cénit de la etiqueta o el decoro e iba a la vanguardia de un futuro en el que tales definiciones se tambalearían. El movimiento ilustrado quería seguir siendo irreverente y al mismo tiempo atraer la reverencia. Hacia finales de la década de 1770, sus leones estaban envejecidos, sumidos en extrañas fusiones de decepción y pedantería. El futuro que habían deseado había tenido

tiempo de sobra para llegar. El reinado sin rumbo de Luis XV fue muy largo, y terminó apenas unos años antes de la llegada del compositor, pero su malogrado hijo ni insufló una vida radicalmente nueva en la mística de la realeza ni replanteó sus posibilidades con determinación. El nuevo monarca, Luis XVI, tenía una personalidad ensimismada y huraña que lo único que consiguió fue distanciar a la monarquía de la metrópolis a la que tanto le gustaba la controversia y la ostentación, pero nunca pudo transmutar esa distancia en algo parecido al asombro. Así que la Ilustración carecía tanto de una enérgica aceptación oficial como de cualquier gran enemistad monárquica con la que haber podido avivar sus fuegos. Un exceso cultural atiborrado de sátiras y disputas inundaba una ciudad cuya política se había visto vaciada en favor de proyectos, en gran medida deteriorados, de gloria nacional. Sátiras, calumnias y caricaturas llenaban montones de panfletos y viñetas, como si la acusación corrosiva se confundiera con la cultura de disidencia crítica que se había prometido. La ciudad, que en gran medida había inventado la vida intelectual moderna, se estrellaba ahora contra sus propios inconvenientes y puntos débiles.

Una de las razones por las cuales esto le importaba a Mozart era por lo vital y controvertida que había sido la música en el corazón de la cultura ilustrada en París. Los admiradores de los febriles ardores melódicos de los estilos vocales vinculados a Nápoles chocaban con quienes querían implantar una estética reformista más sobria. Los nombres de compositores como Piccinni y Gluck se habían convertido en estandartes bajo los cuales estas tendencias se jactaban ruidosamente, pero también estaban en juego significados más amplios, ya que la ligereza hedonista de la Ilustración y sus corrientes correctivas emprendían escaramuzas colaterales. Los asuntos y placeres que Mozart conocía al dedillo empapaban la atmósfera intelectual de la ciudad; de hecho, conoció personalmente a estos dos compositores. Además, el joven sólo podría haber sido arrojado con más fuerza a las vicisitudes de la Ilustración tardía a través del hogar en donde acabó viviendo. Mozart tuvo que persuadir a su padre para que lo dejara marcharse sin él, y Leopold depositó grandes esperanzas en un viejo amigo de la familia llamado Friedrich Melchior Grimm, un intelectual parisino de renombre y una persona influyente. A Leopold le gustaba encontrar formas de ejercer un control remoto sobre su hijo. En una carta, mucho antes de la llegada de Mozart a París, su padre le advierte de algo tan específico como lo resbaladizo que podían ser los adoquines de la

ciudad. Si bien Grimm era todavía algo así como un hombre en ascenso más de una década atrás, cuando se hizo amigo de Leopold, estaba en su apogeo cuando el joven compositor llegó a la ciudad. En 1775 fue nombrado barón. Mozart lo visitó sin éxito el día después de su llegada a París, a finales de marzo de ese año, y al día siguiente logró dar con él. Unos meses más tarde acabó alojándose en casa de Grimm, ya que su aventura parisina no lograba prosperar.

La alianza con Grimm le ofrecía a Mozart unas expectativas suculentas. Grimm procedía del sur de Alemania y a sus veintipocos años había conseguido subsistir en el París de mediados de siglo. Fue director de la prestigiosa *Correspondance littéraire*, donde dejó su mejor impronta como periodista intelectual radical, guiando las miradas del continente entero según lo que dictaban las fronteras culturales de la ciudad. Pero sus otras funciones como asesor diplomático y político fueron definiéndolo poco a poco, a medida que daba consejos de alto nivel a clientes de pago y allanaba las redes cosmopolitas de su mundo. A medida que aumentaba el prestigio de Grimm, sus amigos lo encontraban cada vez más pomposo, quebradizo y hostil. El joven pensador, conmovedor y subversivo, empezó a acaparar influencia, títulos y galas. Su apasionada amistad con el escritor y enciclopedista Denis Diderot se desplomaría poco después de los meses erráticos del joven compositor en su ámbito. Con los años, el guía putativo de Mozart en la ciudad se había convertido en una síntesis viviente de las paradojas del París ilustrado: una persona altiva, de una lucidez genuina y con una constante necesidad social, una persona que encajaba en una época que oscilaba entre el conformismo jerárquico y el anhelo de nuevas energías. La picardía y la irascibilidad siempre le habían infundido vitalidad a Grimm, pero esta había decaído por las interminables controversias que se arremolinaban en sus círculos, mientras que su gusto por los polvos faciales era notoriamente absurdo, incluso en una ciudad repleta de vanidad. Mozart debió sentir curiosidad por la casa que regentaba Grimm junto a su amante, Louise d'Épinay, conocida por su voracidad intelectual y su encanto. Al principio tuvo la sensación de haber encontrado en Grimm a un gran hombre, una figura tan estimulante como impresionante. Pero la efervescencia de estos círculos pasó del entusiasmo al ajeteo y el asedio, y la prepotencia del anciano se volvió embrutecedora para el joven brillante, colmado de grandiosas pero incipientes intenciones. Al final de su estancia allí, en una carta a su padre, Mozart se refiere a la casa como

«petulante y estúpida», una crítica dura e insolente, difícil de digerir para Leopold.

Por su parte, Grimm habría tenido motivos suficientes para considerar a Mozart una figura desconcertante o incluso problemática. Durante los meses en que convivieron, el compositor se quejó de muchas cosas y su comportamiento era a menudo quisquilloso o indiferente. Pero Grimm era leal al intenso talento del joven, en un momento en el que los planes de Mozart eran desconcertantes y cambiantes. Mozart tuvo la suerte de encontrar en Grimm a alguien que entendía la forma musical como algo cargado de profundos significados y ramificaciones. Dentro de las disputas musicales de la ciudad era un fanático de la facción italianófila, hasta el extremo de que el desencuentro definitivo de Mozart con él se hace patente en una carta en la que le reprocha que es tan bueno como Piccinni, alguien tan querido por Grimm, a pesar de ser «sólo un alemán». París también se enfrentaba al compositor con una visión mucho menos estimulante de lo que podía llegar a ser el gusto musical, en los caprichos y convenciones pedantes de la vida de la clase alta, en que la música era un mero apéndice decorativo. En una carta al padre del compositor, el gran parisino sugiere a Leopold que es la profundidad del talento de su hijo lo que le está resultando un lastre «en un país en el que muchos músicos mediocres o incluso detestables han amasado inmensas fortunas». Las cartas que Mozart enviaba a casa están llenas de invectivas contra el público de salón, mimado y consentido, y contra los mecenas a los que, desde todas partes, se le instaba a cultivar. Dentro de esta cultura, la música tenía una doble vida, a la vez portadora de sus más brillantes energías y prisionera de sus restricciones más sibilinamente letárgicas. Esta dualidad era lo que representaba Grimm para Mozart, puesto que educó al joven en el espíritu de la época y, al mismo tiempo, le insistió para que se interesara por las modas e hiciera contactos.

Mozart compuso poco durante estos meses de tensión. Su vida parisina estaba suspendida entre el todo y la nada, en una versión agudizada de los dilemas que generalmente acosaban a los músicos de la época, cuya vocación podía situarlos entre las estrellas más brillantes de su cultura o sus sirvientes más prescindibles. Estaba en el corazón suntuoso de la versión más grandiosa de sí misma que podía congregar la cultura europea, y aun así era consciente de lo alegremente que la metrópolis podría desecharlo. No es de extrañar que sus estados de ánimo fueran cambiantes y sus planes difusos, para consterna-

ción tanto de Grimm como de Leopold. La presencia de su madre era un constante e incómodo recordatorio de las versiones identitarias que él pretendía dejar atrás, pero puede que también contribuyera a que no lograra integrarse del todo en estos refinados círculos franceses. Uno de los aspectos más curiosos de la trayectoria profesional de Mozart es la manera en que se entrelazaban el éxito estelar y el fracaso de mala reputación. Podemos imaginarlo en París componiendo o sentado ante el teclado sumido en un estado de ánimo parecido a una especie de paciencia feroz, reacio a comprometerse con ninguna de las versiones musicales o vitales que su mundo parecía ofrecerle. Puede que París fuese el más aglutinador de los grandes centros musicales del siglo XVIII, pero su absorbencia no surgió de ningún espíritu de sosegado respeto mutuo. Al contrario, discutía sin cesar sobre los múltiples estilos y orientaciones de la cultura, y los sopesaba con ansiedad. La cabeza de Mozart debía de estar atestada de música de otros compositores y de los comentarios mordaces, las grandes teorías y las reacciones que estas provocaban en todas direcciones. Necesitaba una forma de música que perteneciera a su mundo y a la vez se desprendiera de él, una música que fuera plenamente placentera pero también del todo intransigente. Su *Sonata para piano en la menor K 310* fue la primera obra exitosa que produjo en estos meses y, en ella, la comprensión de su singularidad se hace casi imperiosa, pero también destapa una incertidumbre y un tormento de una honestidad desesperante.

En sus tres movimientos, de una creatividad tan apasionada, nos parece escuchar cómo un talento meramente brillante se resquebraja para que pueda liberarse una idea más cáustica, inquieta y expansiva de su arte. Entre otras cosas, la sonata equivale a un análisis estridente de las frustraciones de la cultura de la Ilustración tardía y del lugar del artista en ella. Su música le abrió las puertas de todo París, pero incluso peor que la incompreensión o la displicencia que encontró tras algunas de ellas fue la frivolidad de muchos de los elogios que recibía en otros lugares. En una carta se burla de los parisinos que todavía siguen hablando del niño prodigio, de lo «*inconceivable*» y «*étonnant*» que era su interpretación, pero que a fin de cuentas no le daban nada. «*Adieu*» es lo que siempre acaban diciendo. Tanto Leopold como Grimm pensaban que el compositor debía seguir frecuentando las casas y salones de las clases altas de la ciudad, como una especie de vendedor a domicilio de su propia genialidad, pero Mozart siente cada vez más que «vive entre bestias» en lo que a gusto musical se

refiere. En la vejación que todo esto causaba en el compositor acechaban espíritus de cólera y venganza. En una carta se imagina que compone una ópera que, por fin, enseñe a los franceses a apreciarlo, y describe el «verdadero fuego» que le inspiraba ese pensamiento y cómo sus «manos y pies tiemblan de impaciencia». Nunca compuso esa ópera. Pero la *Sonata en la menor* va llenándose de estas furiosas emociones e impulsos, y se encarga también de darles sentido.

A veces el ambiente parisino de ambición y rivalidad lo amargaba por completo. Se vio a sí mismo rechazado y rodeado de «enemigos» que conspiraban contra él. En una ocasión particularmente absurda, Mozart entró en el salón de la influyente duquesa de Chabot, en el Faubourg Saint-Germain, pero al parecer no se dio cuenta de que lo único que se esperaba de él era que simplemente tocara música de fondo para su grupo de dibujo. Padeciendo «dolor de cabeza y aburrimiento» y con los dedos «entumecidos por el frío» en una sala cuyas ventanas estaban empecinadamente abiertas en plena primavera parisina, se describe a sí mismo como alguien que debe «tocar para las sillas, mesas y paredes» mientras la gran dama y su cuadrilla de acompañantes seguían dibujando, sentados en un gran círculo. La sala ni siquiera tenía chimenea y, en un momento dado, Mozart sugirió que le mostrara una que sí la tuviera; la duquesa asintió amablemente, pero no hizo nada. Ni siquiera consiguió acceder a la duquesa de Borbón, que era el motivo principal por el que había aceptado tocar allí.

Madame de Chabot estaba casada con un vástago de la familia Rohan, uno de los clanes más grandiosos y con más historia, cuya implicación en las antiguas ideas de Francia era tan profunda que les resultaba difícil adaptarse al nuevo mundo de la centralización borbónica, por no hablar de las nuevas versiones de la modernidad que se estaban fraguando. La vida cotidiana para un brillante forastero significaba un flujo constante de encuentros desorientadores y dolorosos, debido a las capas de formalidades y mística que revestían sus jerarquías y humillaciones. En este mundo, la etiqueta era un arte marcial y Mozart había oído tantos cumplidos que no llevaban a ningún lado que las frases altisonantes que escuchaba debieron empezar a parecerle más sarcásticas que alentadoras. Los salones estaban llenos de charlatanes cuyas habilidades retóricas podían resultar tan sofocantes como estimulantes, mientras las puertas se abrían y se cerraban para cada vez más invitados, cuyos lujosos atuendos les hacían a la vez imponentes e intercambiables. Alrededor de estas escenas pulu-

laban silenciosamente pequeñas multitudes de cocheros, ayudantes de cámara y doncellas, cuya impasibilidad no pretendía precisamente tranquilizar. La amabilidad o solicitud de los sirvientes podía resultar aún menos tranquilizadora para alguien temeroso de pertenecer al fin y al cabo a su entorno. Al final apareció el marido de la duquesa y escuchó tocar a Mozart con más atención que ella. Era un admirado veterano de la guerra de los Siete Años, durante la cual el rey prusiano Federico II el Grande había aportado a la Europa de mediados de siglo un considerable avance en los modelos modernos de soberanía y militarismo que se avecinaban, y en la que también Grimm estuvo implicado como secretario de un general. El hedonismo febril e inquieto de la Europa de Mozart se vio ensombrecido por la sensación de fragilidad que infundió aquella guerra y la lasitud que produjo la paz que siguió.

Su *Sonata en la menor* nunca rompe del todo con el elegante mundo sonoro del salón, sino que lo fusiona con una protesta vertiginosa contra las limitaciones de ese ambiente y con una especie de mordaz patetismo. Nadie podría confundirla con música de fondo sino que lo que se puede escuchar en la implacable interioridad y agudeza de esta pieza es una hermosa venganza contra estos círculos, una venganza que quizá Mozart se imaginó sirviéndola en un plato frío mientras ellos escuchaban. Tocar solo al teclado era lo principal que tenía para ofrecer en estas ocasiones, y sus enérgicas habilidades como solista siempre le habían brindado prestigio, pero, en la sonata, la soledad del intérprete se convierte en fuente de dramatismo y tema de investigación. Durante los meses de vagabundeo que le llevaron a París, las cartas de Mozart a menudo parecen esforzarse por reflejar la incertidumbre que debía sentir, pero también reafirman la convicción que sentía cada vez que la música para teclado solista se convertía en tema de conversación. Siempre podía conectarse con los profundos orígenes de su talento artístico y con la imagen de sí mismo cuando sus dedos golpeaban, acariciaban, bailaban sobre un teclado. La *Sonata en la menor* presenta un humor cambiante, apresurado, brusco, que parece diseñado para centrar su visión musical en el hecho esencial del aislamiento de un intérprete al piano, pero también para mostrar todo lo que ese estado puede contener. La belleza terminaría significando para Mozart algo diametralmente opuesto al ánimo de venganza. Pero quizá primero tuvo que aprender a coexistir con tales factores oscuros.

De hecho, Mozart se había ido concentrando cada vez más en la música para teclado solista, durante el año que precedió a esta sonata, como si estuviera preparándose para su propia evolución mental. Ni siquiera aquí se aparta de las convenciones básicas de la estructura en tres movimientos, que ya había explorado y pulido en la serie de seis sonatas para teclado que abarcan de la K 279 a la K 284 de su catálogo. El sistema de numeración fue introducido por un científico del siglo XIX llamado Ludwig von Köchel, un entusiasta de la música que reaccionó ante la clasificación caótica en la que se encontraba la obra del compositor. Ya desde la misma propulsión concisa y sin melodía con la que empieza su *allegro* inicial, queda patente que esta sonata pretende utilizar esas convenciones para sus propios propósitos únicos y vacilantes. En particular, los pasajes iniciales presentan texturas cuyos niveles de complejidad están concebidos para ser resueltos lentamente a lo largo de un argumento musical complejo, en lugar de producir los fáciles placeres de la ligereza melódica o incluso la mera extravagancia técnica. Las manos del intérprete tienen que esforzarse mucho para mantener vivas estas texturas. En este movimiento encontramos una versión casi abrupta y tosca de la manera en que Mozart percibía los arcos de largo alcance, que le permiten explorar efectos específicos que son impredecibles, volubles, o directamente gnómicos. El *allegro* gira a través de ideas armónicas a un ritmo que sería impensable si su estructura general no fuera tan firme. Pero esto significa que hay algo mordaz y grave en la coherencia que aporta la estructura. La agitación rítmica y la inquietante densidad expresiva se alejan de cualquier idea de simple diversión. En los registros graves hay un arrojito que brama y restalla, que va mucho más allá de lo que en la época se le solía exigir a la mano izquierda.

Si esta música pide ser escuchada como una especie de retrato del artista como joven brillante e inquieto, esta imagen ni siquiera se mantiene estática en los siguientes dos movimientos. El movimiento lento que sigue es uno de los primeros en fundir una extrema crudeza con una dulzura melódica igual de extrema, lo que se convertirá en el sello distintivo de los adagios y andantes más sofisticados de Mozart. Los contrastes de textura o armonía habían dominado tanto en el *allegro* inicial que ahora lo importante es el contraste entre los dos movimientos. La amalgama de texturas en el *allegro* cede el paso a un mundo diferente donde una prístina intensidad melódica toma el control. En lugar de la agitación de ritmos y armonías, las notas crean espacio a su

alrededor. El resultado es un énfasis brillante en el peso expresivo de una línea melódica que, de otro modo, podría ser simplemente agradable, como si las verdaderas apuestas de peso emocional que pueden apuntalar el placer *cantabile* salieran de repente a la superficie. Tras las ásperas restricciones del primer movimiento, se abre una espaciosa belleza que no deja de exigirles delicadeza a las técnicas y sensibilidades de quienes se enfrentan a ella. Por si acaso alguien se pierde, desde lo más profundo de la melodía se abre camino un pasaje de desarrollo susurrante y turbulento.

Imaginemos lo que habría supuesto para alguien del París de finales de la década de 1770 enfrentarse a esta música. El efecto debió ser tan apasionante como desorientador; la pieza puede parecer casi polémicamente sólida en su sentido formal y, al mismo tiempo, temerariamente fluida y mutable. El hecho de que ningún editor estuviera dispuesto a publicar la sonata es bastante revelador. Una pieza para solista como esta no se espera que esté concebida para ser interpretada en público, sino para que Mozart la tocara en pequeñas reuniones, en salas de dibujo o salones. Pero esta música no tiene claro a qué público pretende dirigirse, parece insistir en el compromiso más absorto y alejarse incluso del público más íntimo. Por el contrario, el único éxito real que alcanzó Mozart durante esos meses parisinos fue con su *Sinfonía en re mayor* K 297, una pieza diseñada con meticulosidad para agradar al público general, y que se convirtió en todo un éxito cuando fue incluida en uno de los prestigiosos Concert Spirituel de la ciudad. La sinfonía, con una partitura de lujo y adaptada para explotar las más elegantes veleidades del estilo orquestal de 1770, llegó a parecer un poco atascada en la suntuosidad de sus gestos, mientras que la *Sonata en la menor* extrae todas las fuerzas del resentimiento o desdén que dejaron atrás tales ajustes. La feroz broma de la sonata es, entonces, la gravedad con la que clama una mayor atención de la que podría ofrecer el ambiente festivo de gusto cultivado y exclusivo, en el que las copas no dejan de circular y el entorno se llena de conversaciones inteligentes. Reflexiona sin descanso sobre hasta qué punto pertenece o no a este mundo, a estos oyentes, a sus propias capacidades de escucha.

El presto *finale* de la sonata es donde más cerca está de huir o de alejarse por completo de todo lo que el público podía esperar, donde más parece liberarse a sí mismo en un espíritu errante mucho más profundo que las fórmulas de escepticismo de las que se enorgullecía la

Ilustración. París estaba llena de paladares tan hastiados que era improbable que pudieran considerar algo nuevo. Aunque este movimiento parece decidido a demostrar que la verdadera innovación expresiva no sólo va a despertar el aburrimiento de los entendidos, sino que, además, los descolocará. Sus texturas no están tan solidificadas, más bien revolotean y son prolíficas, y efectivamente generan la sensación de una especie de *perpetuum mobile*, como si el conjunto de diferentes actitudes hacia la música y su experiencia a las que Mozart está expuesto ahora no le permitieran un único lugar donde detenerse. Lo que se espera de un movimiento *finale* es que sus bases temáticas estén dispuestas desde el principio a producir una conclusión firme y lógica. En muchas ocasiones, incluso para Mozart, esto implicaba que en los movimientos finales se emplearan ideas musicales bastante simples, a veces incluso simplistas. Por el contrario, en este presto, el movimiento se amontona sobre sí mismo o parece alejarse de cualquier conclusión que no sea provisional, abrupta y ansiosa. Por supuesto, el movimiento debe concluir en algún momento, y lo hace con una frescura casi estremecedora, ya que no hay otra salida posible a partir de su pura carga cinética. Es uno de los finales más breves de Mozart, pero su brevedad intensifica la sensación de que la tensión psíquica no encuentra aquí un punto culminante de liberación. La música sólo puede responder a su propia agitación, sumergiéndose en ella tan profundamente como puede para luego apartarse de forma abrupta.

La sonata en su conjunto es estridentemente original y expresiva. Pero los giros bruscos del *allegro* inicial no distan mucho de algunos de los avances más bulliciosos de la música alemana contemporánea, mientras que el movimiento lento posee una melodía italiana que no deja de arrastrar su lamento hacia esferas reconocibles de lirismo y dulzura. La originalidad del *finale* difícilmente podría ser más descarada y caprichosa. Se mezclan el deseo de Mozart de impresionar a este mundo y su decepción, o incluso rabia, y los últimos sonidos de la sonata están colmados tanto de riqueza armónica como de una brusquedad casi explosiva. Podemos escuchar en ellos los sentimientos casi tortuosamente encontrados de Mozart cuando tocaba para los oídos de París, cuando las notas resuenan con un último estallido de extravagancia expresiva, al mismo tiempo que impulsan la pieza hacia una conclusión apresurada que permitirá al compositor avanzar y superarla. París era una ciudad perdida entre mundos, incapaz ya de

ostentar el resplandor optimista de la Ilustración en todo su apogeo, así como de volver con cierta confianza al antiguo esplendor de la monarquía y de las élites aristocráticas o militares a las que esta se hallaba cada vez más vinculada. La sonata de Mozart fusiona un *pathos* extremadamente desilusionado con una obstinada voluntad de aferrarse a la esperanza.

Hubo dos muertes históricas que coincidieron con los meses decisivos que pasó Mozart en París, mientras este adquirió una nueva fragilidad y un nuevo poder. Uno de los episodios más amargos que trajo consigo el reconcentrado ambiente del París ilustrado fue la ruptura de la amistad entre Grimm y Jean-Jacques Rousseau, cuya producción intelectual, que tocaba varios géneros y que era tan desenfrenadamente ingeniosa como hostil, constituyó tanto uno de los cénits del movimiento ilustrado como un duro reproche a su refinada fe en la cultura y el progreso. La amistad entre los dos hombres empezó en torno a 1750, como una relación ligeramente idílica durante el apogeo de Rousseau en la metrópolis, y se consagró por su afición compartida por la música de teclado, aunque pronto derivó en profundos ataques ofensivos y recriminatorios. En la década de 1770, Rousseau volvió a vivir en París, como una extraña mezcla de intelectual famoso y paria empobrecido. Tuvo que trabajar a destajo como copista musical, porque la inagotable originalidad de sus ideas junto con su carácter obstinado y complicado hicieron que sus circunstancias fueran económicamente apuradas. La vida intelectual de Rousseau había estado completamente ligada a sus pasiones musicales, y la búsqueda de los orígenes que impulsaba sus indagaciones lo condujo a un partidismo casi frenético por los estilos vocales italianos por encima de todo lo demás. Durante la década de 1750 en París, su acritud como crítico ante las alternativas preferidas de la ciudad lo llevó a que los intérpretes de la Ópera prescindieran simbólicamente de él. Durante este último período en la capital, nunca retomó el contacto con el círculo de la alta sociedad ilustrada de Grimm, pero podemos suponer que su leyenda inquietaba a su antiguo amigo. Es probable que a Grimm le acudiera a la mente el perfil de Rousseau cuando se topó con alguien tan brillante, tan extraño y a veces tan escandalosamente obstinado como Mozart. A su vez, haber oído hablar de la furiosa desilusión de Rousseau con Grimm y su mundo, pudo haber estimulado y tranquilizado al joven compositor. La genialidad casi grotesca de Rousseau le llevó, como le ocurrió a Mozart, al corazón de los círculos

ilustrados, pero su carácter áspero y volátil no se adaptaba bien a sus tensas sutilezas. Un relato cuenta lo cautivador que podía llegar a ser en una conversación, pero también que a su paso dejaba una pésima impresión. A finales de siglo se vengaría de este mundo parisino, puesto que sus ideas avivaron el curso de la revolución en Francia, lo que a la vez consumó y acabó con ese mundo y con sus intentos de radicalidad.

Rousseau finalmente abandonó París en mayo, apenas unas semanas después de la llegada del compositor, para irse a vivir a la casa de invitados de un simpático marqués residente en la campiña cercana a la ciudad. Murió a principios de julio, tras años con una salud deteriorada, aunque corrieron rumores de que se había suicidado. Ese mismo verano, la estancia de Mozart en la metrópolis coincidió con una serie de especulaciones en torno a lo que parecía ser una enfermedad terminal de Voltaire, el escritor que desde la década de 1720 había encarnado el *glamour* intelectual en su faceta más acrobáticamente crítica. Rousseau había representado el tumulto y el *pathos* del intelecto del siglo XVIII, pero Voltaire mantuvo vivo el sueño de una vida intelectual mundana y entrañable en la que la elegancia realizaba la rebeldía. Ahora había regresado de un largo y ambiguo exilio para morir en París, y una fiebre especial impregnaba los rumores sobre su supuesta reconciliación, en su lecho de muerte, con una sección de la Iglesia y sus dogmas excesivos; normalmente, en el mejor de los casos, su relación con esta fue sardónica. Todo el aplomo cultural, tan estridente como ansioso, que había marcado los primeros años de la Ilustración parisina se canalizó hacia los chismorreos en torno a esas dos muertes. Figuras como Voltaire y Rousseau, ¿representaban realmente el futuro de la cultura, o un pasado glorioso que no había logrado cambiar suficientemente nada?, ¿o bien eran meras agitaciones a las cuales la gran ciudad permanecía ajena y sólo las había consentido como estímulo o simple entretenimiento? Mozart pudo heredar aspectos de ambos proyectos; su capacidad de osmosis era incalculable y a menudo también involuntaria. El gran logro de la *Sonata en la menor* reside en sugerir una versión de la cultura moderna capaz de declarar sus pérdidas e incertidumbres más sombrías, incluso mientras mantiene las apariencias más radiantes.

En una de las cartas que envía a casa deja constancia de la muerte de Voltaire, con un tono de aplastante desdén hacia este icono de la Ilustración; un testimonio muy esclarecedor en cuanto al estado de

ánimo del compositor en la capital. Quizá fuese por complacer a Leopold que el compositor dijo que el gran, aunque controvertido, intelectual había muerto «como un perro», o quizá fuese por una aversión acumulada hacia los círculos parisinos que lo rodeaban, pero puede que también interviniera una cierta inquietud sobre el destino de las perspectivas artísticas o críticas en el mundo circundante. La otra muerte sobre la que tuvo que informar durante esos meses fue la de su madre. Ella había reemplazado a su esposo como acompañante de los viajes de Mozart, y en parte lo hizo para comprobar hasta qué punto el apoyo familiar se estaba volviendo irrelevante o un impedimento para su hijo. Pero fue mucho menos capaz de lo que lo hubiera sido el paterfamilias para encontrar sus propios motivos para estar en la glamurosa, aunque opaca, capital francesa. La madre de Mozart era una persona atractiva y honorable, una mujer sutil y divertida que no se dejaba abrumar por su formidable y peculiar familia. Pero París era un lugar congestionado, apestoso, con un ritmo frenético y un orden de prioridades confuso; no era lugar para una señora austriaca de provincias atenta y afable, que cada vez se sentía más alejada de las decepciones y esfuerzos de su deslumbrante hijo. Indudablemente, los años de forcejeo con la vida musical debieron de resultar muy pesados, y su salud se deterioró con rapidez desde que cogió un virus o fiebre en la ciudad. Al principio quiso que su hijo viajara solo a París para ella poder regresar a Salzburgo. Leopold y su hija se habían preocupado por su salud en el invierno anterior. Murió en julio de 1778, entre el polvo del verano urbano, aproximadamente en el periodo en que apareció esta sonata.

No deberíamos esforzarnos demasiado en esbozar conexiones directas entre la muerte de su madre y esta música. La creatividad de Mozart es demasiado volátil y oscura, demasiado caprichosa. Pero su voluble moral y la precaria salud de la madre durante su estancia en París se debieron a muchos de los mismos factores que, de una u otra manera, intervinieron en la sonata, y que en ella se describen y se transmutan de nuevo. Los oyentes han escuchado a menudo un lamento por su madre en el movimiento lento, y resulta fácil entender por qué. Pero el aspecto más importante es el himno amargo a la inevitabilidad de la soledad artística que constituye toda la pieza. Durante años, la música de Mozart había ido abriendo caleidoscopios de placer y poder para él y para muchas otras personas. Debió de ser un destino volátil incluso cuando seguía trabajando, quizá no menos que cuando asomaban

indicios de estancamiento o descarrilamiento. La *Sonata en la menor* es un punto de inflexión de tanto calado porque lo muestra a él girándose hacia la volatilidad y el vacío. Quería que el mundo que tenía a su alcance fuera el mundo real, lleno de transitoriedad y de crudeza.

Mozart nunca perdería su capacidad para transformar en formas de fulgor creativo las derrotas y los *impasses* tanto de su vida personal como de la historia de la civilización. Tal vez nada de esto pueda surgir en la vida de alguien sin que traiga consigo ciertas cualidades de serenidad e incluso de crueldad en la resaca subsiguiente. Las cartas que enviaba a Salzburgo sobre la enfermedad y muerte de su madre son sinceras en su dolor, pero también son extrañamente ingeniosas al organizar lo sucedido en una narración. Perder a su madre implicaba también romper psíquicamente con su padre, una perspectiva que podía parecer tanto una necesidad como una especie de promesa desoladora. Al parecer, terminó escribiendo una carta a casa en la que contaba los pormenores de su único gran éxito en París, con la *Sinfonía en re mayor*, mientras el cadáver de su madre yacía a su lado, en las habitaciones que habían compartido. Parece que su idea fue mitigar la conmoción de la muerte enviando primero al menos una carta en la que describiera la gravedad de su enfermedad, como si su desenlace aún estuviera en duda. Pero súbitamente la carta pasa de tratar esos «pensamientos apenados» a describir los «grandes aplausos» y «los gritos de *da capo*» que despertó la sinfonía, así como el helado que se tomó después en el Palais Royal para luego pasar a otros temas, como que «Voltaire ha estirado la pata», o que sigue siendo «muy difícil encontrar un buen libreto». No es fácil saber si todo esto puede considerarse generoso o despiadado; la implacabilidad que hay en su propia genialidad era algo que más adelante su música aprendería a transmutar. Quizá la conmoción por la muerte de su madre no se debió tanto al dolor por la pérdida como al hecho de que había ocurrido justo mientras se preparaba para la seriedad y la soledad que le produciría su identidad creativa. A partir de ahora, una parte de él estaría a solas con su arte, presionada contra las pérdidas y las promesas de un mundo moderno.