

Amadeus Mozartuz

Guillermo Samperio

Guillermo Samperio (México, DF, 1948). Cuentista, novelista, ensayista, antologador y promotor cultural. Se ha hecho acreedor, entre otras distinciones, del Premio Casa de las Américas (1977) por su libro *Miedo ambiente*. Recientemente Alfaguara publicó sus *Cuentos reunidos*. Coordinador de Ad'hoc Ingeniería cultural. guillermosamperio@yahoo.com

Desde niño Mozart fue un hombre serio, adulto. A los ocho años compuso su primera sinfonía, sin tomar en cuenta que a los seis había compuesto ya un minué y un trío para piano. Hacia los trece años había reunido unas sesenta obras, en las que si bien se notan ciertas influencias (los Bach, Haydn, o Gluck), hay fragmentos del Mozart mayor. Para entonces, en 1769, no había duda de que Mozart sería un adolescente serio, un hombre responsable ante la humanidad, un adulto adolescente que se transformaría en el joven adulto Mozart, dedicado a la composición y la experimentación musical. Desde niño hasta adulto, pues, Mozart fue adulto. O, ¿es que no podemos tomar en serio las sonatas para piano y violín que compuso a los diez años? Sin embargo, vale preguntar si ese niño componía en serio. No es fácil responder, pero cabe la posibilidad de que no compusiera en serio, y de ello no se desprendería que no debemos tomarlo en serio. A nosotros qué nos importa si lo hizo en serio o no, si continuó una tradición familiar o no, si ser músico y compositor era una fatalidad impuesta a los de su clase –músico y ayuda de cámara correspondían a un tabulador similar; y si reunía ambos

oficios, mejor-. No nos importa porque el resultado es el que nos interesa, lo que nos conmueve, lo que hacemos nuestro, serio o poco serio. Pero no nos importa además porque de cualquier manera lo no serio, tarde o temprano, abierta u ocultamente, tendemos a rechazarlo. Sobre todo cuando la música clásica es algo tan serio. En el caso de Mozart, esta sombra ha sido diluida con otros nombres: genio, iluminado, prodigio, milagro, porque en el fondo aparece la duda. Si esas sesenta primerizas obras se atribuyeran a un hombre de treinta años, tal vez los apelativos fuesen menos enfáticos. Que las posibilidades creativas de Mozart fueron las de un Rimbaud, un Kafka o un Hölderlin, es difícil dudarlos; que poseer tales facultades fue un gran beneficio para nosotros y tal vez una maldición para tan frágiles sensibilidades, también es difícil cuestionarlo.

Si existe la posibilidad de que no compusiera en serio, ¿cómo es posible suponerlo? Componía jugando, hacía un juego de la composición. Por lo menos hasta los trece años cabe la suposición. De los trece a los 21, ¿qué pensar? ¿Hubo un cambio radical? Lo más probable es que no, que Mozart siguió jugando, jugando hasta la muerte,

jugando a crear una revolución seria en la música. A diferencia a Haydn (quien compuso más en serio que jugando, debido a la aplicación sobria de ciertos formatos), como lo sugiere H.C. Robbins Landon en *1791*, Mozart puso el acento en recoger en su obra las inquietudes sensibles de la gente; componía para los demás, para ser escuchado. Haydn componía para sí mismo, para escucharse. El juego está en medio de esta diferencia; es para compartirse, es social la esencia del juego, asunto crucial en Mozart. Para conseguirlo, Mozart introdujo modificaciones a las formas simétricas de la sonata, por ejemplo, sin romper su estructura –como ha sucedido con el soneto en momentos cruciales de la poesía–; resultan sonatas asimétricas, lo cual apunta mejor hacia la complejidad del sentimiento (íromántico?). La diferencia sutil entre las sonatas de Haydn y las de Mozart radica en este punto; tal vez por ello Robbins encuentra un tanto frío a Haydn. Lo que no disminuye la grandeza del segundo, pues para el hedonismo más elitista Haydn es un placer; el secreto está en tener la apertura de goce hacia ambas caras de la sonata.

Siguiendo la correspondencia de Mozart, descubrimos que el espíritu de juego fue una actitud constante; sus diversos juegos de palabras lo llevaron a autodominarsse, en un momento dado, *Wolfanus Amadeus Mozartus*. Como todo gran burlón, él comenzaba por sí mismo. Era el dueño del recurso de la sátira y la ironía, orientadas principalmente hacia las clases poderosas, a las cuales servía. En su inferior situación social, el juego del humor y hasta el de la escatología fueron una manera justa de redefinir su situación en el mundo; se sabía un hombre privilegiado en su poder creativo. Sabía que una gran cantidad de nombres de princesas y arzobispos se perderían en el ruido de la historia, mientras el suyo tomaría un mejor sitio. Si su arte estaba cambiando las formas esquemáticas de la composición clasicista, resultaba pertinente su incorporación a la masonería que, después de 1750, alentó una política liberal, poniendo en cuestión las rígidas relaciones feudales de la Europa aristocrática.

El mismo Robbins se lamenta de que Amadeus, debido a su mala situación política, no hubiese tenido el tiempo suficiente para dedicarlo a la ópera; el



lamento del más fino y profundo mozartiano tiene tal vez fundamento en que Mozart expresara su especial preferencia por este género mayor –lo cual no era extraño, pues en este podía desplegar todas sus posibilidades creativas; en una ocasión pudo escuchar la ejecución simultánea de cuatro orquestas que tocaban en distintos salones y que llegaban a su oído; de inmediato, su imaginación fue tomada por asalto en este azar y ya suponía como construir una pieza de tal complejidad-. A cambio de un mayor número de óperas, compuso una gran cantidad de piezas de baile, como minuetos, danzas y contra danzas. Lo que sorprenden dicen algunos, es la gran versatilidad de Mozart: compuso para la mayoría de los instrumentos –incluidos algunos ya desaparecidos y extraños, tal la armonía de copas o de cristal- y pasó por todos los géneros, dejando incluso sueltos movimientos, como el maravilloso adagio K 356. Sin una propensión abierta para el juego y su consecuente experimentación, no hubiese sido posible para Mozart tal multiplicidad ni tal disposición para componer por encargo –lo cual abarca el grueso de su obra-. El juego tiene, precisamente, sus límites en la repeti-

ción; por esto, el jugador artístico pretende la variedad, como Picasso o Lezama Lima.

En los planos del último departamento de Mozart, que Robbins ofrece en 1791, hallamos algo significativo al respecto. De las cinco habitaciones, una era estudio, otra sala de billar y recámara, una salita de estar, un salón cuya distribución implicaba su transformación en salón de baile y; por último, la cocina. Sin desestimar la importante vida familiar que llevaba, notamos que hay una utilización del espacio más sustantiva hacia lo lúdico: la música, el amor, el juego, la charla, el baile. Los tres elementos que Mozart tenía más integrados en su vida cotidiana, según su casa, eran la composición, el erotismo y el juego (de billar), asuntos en los que solió destacar, lo que no implica un mayor apego a la realidad, aunque la pareciera a momentos o gozara de ella –vestía a la última moda casacas, chalecos, calzones y medias de seda-. Esta actitud responde debidamente a aquello que comentaba María Zambrano sobre que el arte es juego, juego es crear, al contraste por encima de la necesidad y del encararse de la realidad; juega a

crearla y la crea virtualmente. Así parecía comportarse Mozart.

Tal vez la relación entre creatividad y afición por el billar –en su epistolario hallamos múltiples referencias al respecto- sea algo natural, amparada bajo su inclinación al juego, pero tal vez sea prudente suponer algunos vínculos un poco más imaginarios para hallar una relación más fuerte.

Aunque el juego del billar puede ir juntando un repertorio repetitivo de jugadas, sólo ocasionalmente y por riguroso azar la distancia entre las tres pelotas resulta la misma dos veces; es un juego donde los movimientos fluyen constantemente sin repetirse dentro de un espacio determinado –recuerda la imagen del río-. El jugador requiere un dominio especial para resolver en su turno el reto que se le presenta, el cual tendencialmente será siempre nuevo, en el entendido de que para ciertos planteamientos puede aplicar una solución parecida a los anteriores, pero no exacta, pues habrá diferencias en las trayectorias, en el dibujo de cada jugada.

Por otro lado, el aprendizaje del juego va de lo sencillo a lo complejo: de las carambolas sencillas a las de tres bandas; es doble, en el dominio, combinar ambos tipos de carambolas, cuatro y una, nueve y una, hasta cincuenta o más, a través de varias partidas. Los maestros del billar suelen jugar, como sabemos, sólo partidos de tres bandas; en este nivel de maestría, el jugador incluye un grado de dificultad extra si desea realizar la carambola en las más complicadas y bellas soluciones, en las que la exhibición de sus habilidades sea importante.

Si concedemos que Mozart es uno de los más grandes compositores, sería equívoco pensar que no fuese también uno de los más brillantes jugadores de billar, a sabiendas además de que entre su piano y la cama se encontraba una

mesa de billar (más cinco bolas y doce tacos, según hace constar la Orden de Suspensión, de diciembre de 1971, aplicada por la jurisdicción de Viena). Es indudable pensar que este juego le permitía aliviar tensiones a que estaba sujeto ante los compromisos musicales y en la vida diaria, pero es posible suponer que durante las partidas de billar encontrase sugerencias para sus composiciones y un espacio propio para el ingenio. ¿Por qué no semejar un simple juego de carambolas sencillas a un cuarteto o a una danza, o un sistema de tres partidas de carambolas de tres bandas –ciento cincuenta movimientos- a una obertura o a un concierto, donde además pudiera Mozart mostrar un grado de dificultad mayor? ¿Le molestaría a Mozartus la comparación? Si cada partida de billar encierra un dibujo nuevo dentro de un sistema y un estilo de juegos dados, cada nueva composición de Wolfanús era también un dibujo nuevo dentro de su sistema y estilo. Valdría aventurar otras similitudes cercanas a la jocosidad e ingenio del músico austriaco: las pelotas semejan bolas de corcheas; el movimiento múltiple de las tres bolas hacen una gráfica de varios sonidos que se desplazan sobre el paño verde hasta otorgar una solución exacta. El instante en que el jugador acerca el taco a la pelota delínea con mayor exactitud una nota musical, en posición distinta a las otras bolas musicales; la mesa es la hoja del pentagrama abierto, con líneas ocultas, sobre el que viajan el impulso de las pelotas, lenta o rápidamente, en un *allegro vivace* o *moderato*, o a la manera de un *adagio*, creando un tiempo inventado, propio dentro de una tensión específica. El público necesita guardar silencio para que el ejecutante realice la suerte en la mayor concentración posible. Los maestros juegan comúnmente en traje de gala.

Además hay algo muy importante: el juego del billar no está sujeto a un transcurrir histórico determinado; se desarrolla dentro de una autonomía relativa. Este sentido intemporal del billar provoca que cada partida, la partida compleja que resulta, sea un dibujo azaroso, una estructura sumamente abstracta y flexible, como la obra «Juego para dados musical, una guía para componer vales con dos dados», compuesta por Mozart, que se juega seleccionado 16 compases de entre 176 al lanzar los dados, ofreciendo así distintos vales según el azar.

La belleza del billar resulta no sólo de la filigrana aleatoria que en ciertos tiros se pueda imprimir, sino también en la solución mental, el dibujo previo de las jugadas, donde se imaginarán trayectorias, impulso y velocidad en los golpes, altura del toque entre taco y bola, aplicación de efecto o (giro) o ausencia de él en el golpe, como en el ajedrez, o en la composición musical, o en alguna prosa narrativa. El mapa de la probable creación.

Las bolas de billar son de un material parecido al de las teclas del piano o al de ciertos lados profesionales. Respecto al «Juego para dados musical...», Mario Lavista ha dicho que Mozart nos entrega un *proceso* y no un *objeto* acabado, identificándose así con la poética de la «apertura», que constituye uno de lo más significativos proyectos estéticos-musicales del siglo XX.

Si Amadeus Mozartus no hubiese sostenido el impulso lúdico, tal vez su producción hubiese sido menos espectacular. Tal impulso no pudo surgir más que en su infancia cuando, ante una computadora, logró dominar los sistemas fundamentales en boga de la música clásica. Entonces, quizá podamos ahora invertir nuestra tesis: desde niño Mozart fue un hombre poco serio, un jugador, un adolescente niño, un

hombre responsable ante la humanidad. Un niño adolescente que se transformaría en el niño adulto Mozart, dedicado a la composición y la experimentación musical. ¿Nos importa? ♣

Bibliografía

Cartas de Wolfgang Amadeus Mozart, Munchnik Editores, 1986.

La confesión: género literario, María Zambrano, Mondadori, 1998.

Mario Lavista, *textos en torno a la música*, edición preparada por Luis Jaime Cortés, Cenidim, 1988.

1791, el último año de Mozart, H. C. Robbins Landon, Siruela, 1989.

Wolfgang Amadeus Mozart, Sean y Brigitte Massin, Turner, 1987.