



el **CORREO**
de la **UNESCO**



JULIO 1991

ENTREVISTA A
**LEON
SCHWARTZENBERG**

MOZART Y EL SIGLO DE LAS LUCES

EL ENIGMA DEL GENIO

18 FRANCOIS FRANCESES - ESPAÑA: 400 PTS. IVA INCL. - MÉXICO : US\$ 4,75

M 1205 - 9107 - 18.00 F



confluencias

Amigos lectores, para esta sección "Confluencias", envíenos una fotografía o una reproducción de una pintura, una escultura o un conjunto arquitectónico que representen a sus ojos un cruzamiento o mestizaje creador entre varias culturas, o bien dos obras de distinto origen cultural en las que perciban un parecido o una relación sorprendente. Remítannoslas junto con un comentario de dos o tres líneas firmado. Cada mes publicaremos en una página entera una de esas contribuciones enviadas por los lectores.



Impresiones de viaje

(papel y lápices de colores, 1991), de Hajja Fatima Bakhcha

Marroquí, Hajja Fatima Bakhcha visitó Francia por primera vez en 1991, a los sesenta años de edad. Antes de regresar a su país, nos dejó un dibujo que refleja sus impresiones de esta experiencia.

4

Entrevista a
LÉON SCHWARTZENBERG



37

NOTICIAS
BREVES...

38

ACCIÓN/UNESCO

MEMORIA DEL MUNDO
Descubriendo
el Tassili N'Ajjer
por *Caroline Haardt*

42

ACCIÓN/UNESCO

MEDIO AMBIENTE
Informar, educar
y actuar
por *Charles Hopkins*

44

ACCIÓN/UNESCO

LAS RUTAS DE LA SEDA
Del reino de Silla
al templo de Shosoin
por *François-Bernard Huyghe*

46

ACCIÓN/UNESCO

Llamamiento del Director
General en favor de
la libertad de la prensa

48

RITMO Y COMPÁS
Discos recientes

50

LOS LECTORES
NOS ESCRIBEN

Nuestra portada:
Sinfonía (Las Estaciones),
1942-1956, (detalle), óleo en
tela (96 x 130cm) del pintor
húngaro Ernest Klausz
(1898-1970).

Portada posterior: *Requiem II*
"Mozart", óleo en tela (116 x
89cm) del pintor Marcellus,
nacido en Guadalupe (Antillas
francesas).



11

MOZART Y EL SIGLO DE LAS LUCES
EL ENIGMA DEL GENIO

UNA EUROPA QUE VIAJA
por *Brigitte Massin* 12

LA EDAD DEL GENIO
por *Jean Starobinski* 18

MOZART CON TRAJE DE LUCES
por *Jean Lacouture* 22

"TODO ÁNGEL ES TERRIBLE"
por *Olivier Messiaen* 25

DOS CREADORES FUERA DE SU TIEMPO:
GOETHE Y MOZART
por *Manfred Osten* 26

América Latina
DEL ECLIPSE AL RENACIMIENTO
por *Hugo García Robles* 30

LOS CONTEMPORÁNEOS DE MOZART 34

CON LOS INDIOS MAQUIRITARÉ 36

el CORREO
de la UNESCO

AÑO XLIV
Revista mensual publicada en 35 idiomas
y en braille

"Los gobiernos de los Estados Partes en
la presente Constitución, en nombre de
sus pueblos, declaran:

(...) Que una paz fundada
exclusivamente en acuerdos
políticos y económicos entre
gobiernos no podría obtener el
apoyo unánime, sincero y
perdurable de los pueblos, y que,
por consiguiente, esa paz debe
basarse en la solidaridad intelectual
y moral de la humanidad.

Por estas razones, (...),
resuelven desarrollar e intensificar
las relaciones entre sus pueblos,
a fin de que éstos se comprendan
mejor entre sí y adquieran
un conocimiento más preciso
y verdadero de sus
respectivas vidas."

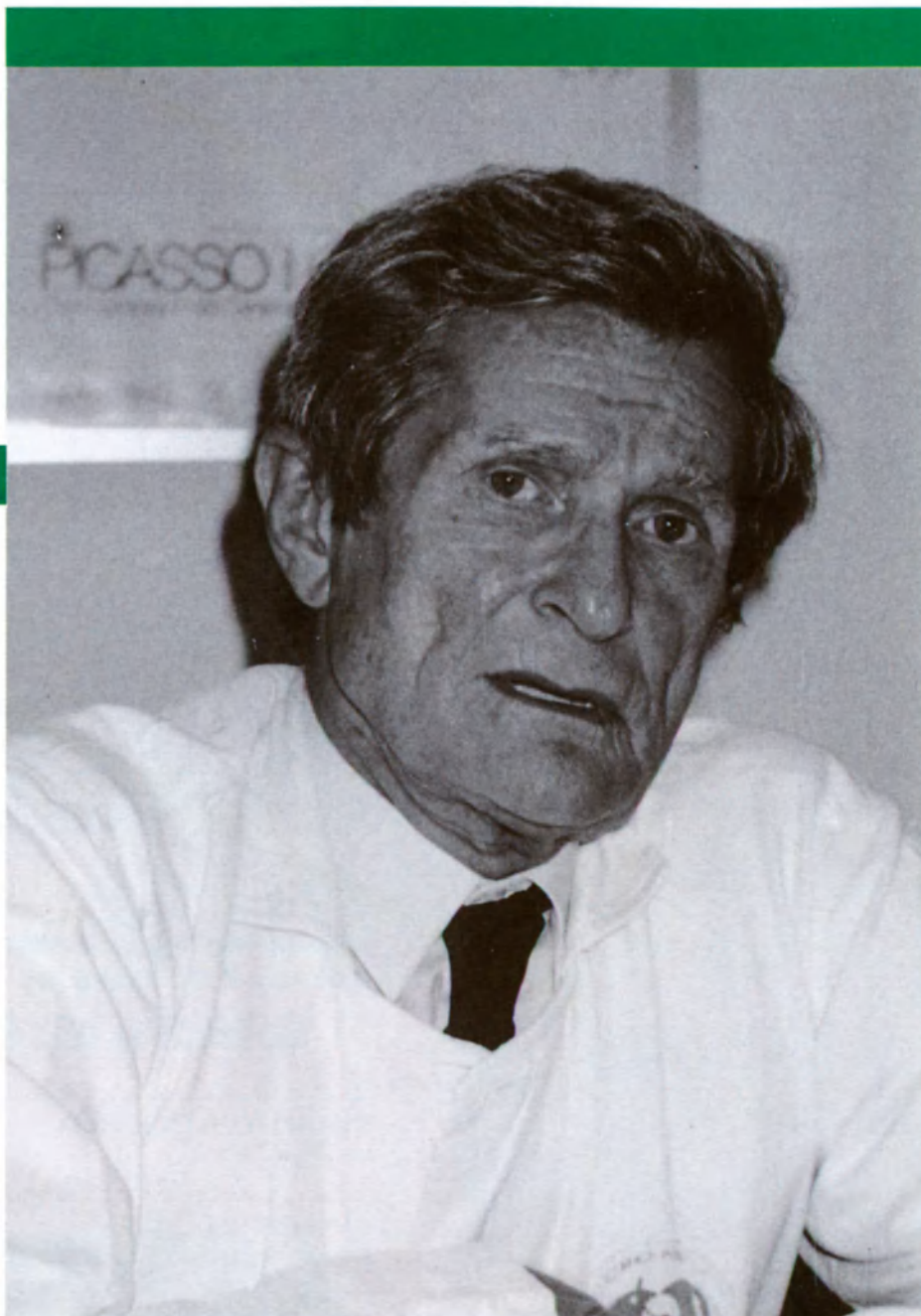
(Tomado del Preámbulo de
la Constitución de la UNESCO,
Londres, 16 de noviembre de 1945.)

ENTREVISTA

LÉON SCHWARTZENBERG

El gran cancerólogo francés, que es miembro de la Comisión de Ética para las Ciencias de la Vida de Francia, explica los mecanismos del cáncer. Un enfoque esclarecedor sobre un tema que aun plantea numerosos interrogantes y un mensaje de exaltación de la vida.

Entre sus obras traducidas al español, cabe mencionar *Testimonios de vida*, G.E.D.I.S.A., Barcelona, 1978.



■ *Está en todas las conversaciones, pero son pocas las personas que pueden decir en qué consiste. ¿Qué es el cáncer?*

— Un cáncer está constituido por una colonia de células que han escapado a las leyes que rigen la organización de un ser vivo. Todas las células de nuestro organismo cumplen una función específica. Por razones que empiezan a conocerse, algunas de ellas, de repente, se transforman en células diferentes: no colaboran más con las demás, sino que trabajan por su cuenta. Adoptan un comportamiento anárquico.

Todos los seres vivos están expuestos a él:

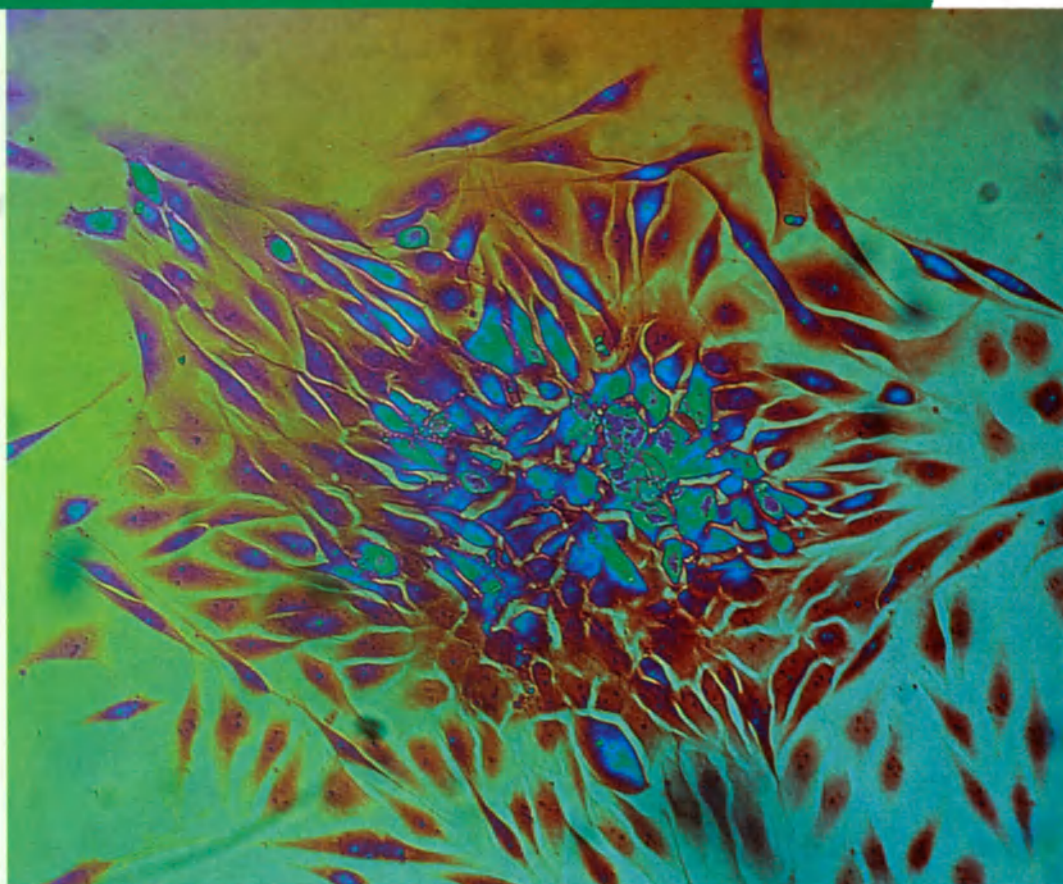
los vegetales o los pájaros pueden tener un cáncer.

Cuando un grupo de células se instala dentro de un ser vivo para quitarle la vida, se habla de un tumor maligno: “tumor”, grupo de células, “maligno”, etimológicamente, un tumor “diabólico”. Como si el diablo se hubiera instalado en el interior de un ser vivo y fuera, sistemáticamente, si no se logra suprimirlo, a provocar su pérdida.

■ *¿La medicina moderna no ha encontrado medios eficaces para eliminar a ese “diablo”?*

— Ese tumor maligno o diabólico, hay que

Cultivo de células cancerosas de la mama.



eliminarlo. ¿Con qué medios? El medio más sencillo desde siempre: el cuchillo, más dignamente llamado bisturí. A principios del siglo XX se descubrió un nuevo procedimiento: las radiaciones, que impiden la división de las células cancerosas. A mediados de siglo, hacia 1950, se descubrieron productos químicos que envenenan las células cancerosas. Pero esos productos pueden también envenenar, aunque en menor medida, las células sanas: de ahí los inconvenientes de la quimioterapia.

En este fin de siglo aparece una cuarta terapéutica, la inmunoterapia, que encierra grandes promesas. ¿De qué se trata? Cada uno de nosotros dispone de defensas naturales contra las bacterias o virus que provocan infecciones o contra las células extrañas que se nos trasplantan: son las defensas inmunitarias. Mientras que en el caso de un trasplante se procura disminuir las defensas inmunitarias del individuo a fin de que tolere el órgano trasplantado, en el caso de un cáncer, en cambio, se trata de estimular sus defensas para que sea capaz de rechazarlo. Es una actitud nueva en medicina. En vez de actuar desde el exterior, utilizando la cirugía, las radiaciones o la quimioterapia, se actúa desde el interior: se dan al enfermo los medios para librarse del tumor.

■ *¿Ese es el contexto en el que se sitúan las manipulaciones genéticas?*

— No, es otra cosa. En primer lugar, no hay que confundir manipulación celular y manipulación genética. Cuando un tumor se desarrolla, los linfocitos (una categoría de glóbulos blancos) luchan contra él. Pero, cuando el tumor es demasiado importante, terminan, pese a sus esfuerzos, por ser derrotados. Es

posible entonces retirar quirúrgicamente una parte del tumor y recoger los linfocitos que lo combaten. Se los cultiva luego en el laboratorio a fin de multiplicar su número por cien, por mil o por diez mil. Y se reinyectan en el enfermo, que dispone así de un número mayor de células para luchar contra el tumor. Se trata de una manipulación celular.

La manipulación genética consiste, como indica su nombre, en modificar la estructura hereditaria de ciertas células, sea con una sustancia radioactiva, sea con la introducción de un determinado gen, a fin de poder seguir sus huellas en el individuo. Pero las células así manipuladas no son células germinales.

Las manipulaciones genéticas propiamente dichas, las del embrión humano, no están a la orden del día: en primer lugar, científicamente, su realización es todavía imposible; en segundo lugar, moralmente nuestra sociedad las desaprueba.

■ *¿Se podrían reemplazar las células que están en el cuerpo?*

— Es otra hipótesis de tratamiento. Cada célula normal del organismo dispone de una especie

de cerebro organizado. Por ejemplo, en la célula del hígado hay un cerebro que le dice cómo conservar el azúcar, cómo segregar ciertas enzimas. Cuando la célula se vuelve cancerosa, su cerebro enloquece. Esa célula anárquica ha retornado al estado salvaje. Un ser vivo, un ser humano, es aquél cuyas células se han “civilizado” para alcanzar madurez y conocimiento fisiológico. Las células cancerosas que vuelven al estado salvaje se encuentran en una situación de “no civilización absoluta”. ¿Es posible, en esas condiciones, “recivilizarlas”, lograr que vuelvan a ser normales? Algunos productos permiten esperararlo.

■ *¿Hay personas más propensas que otras a tener células enfermas?*

— Hasta 1975 no se entendía bien por qué ciertos individuos eran más propensos que otros a contraer un cáncer. ¿Por qué entre los que fuman en exceso algunos presentan un cáncer y otros no? Un joven investigador, Dominique Sathelin, que trabajaba en el laboratorio de los doctores Bishop y Varmus, descubrió los genes del cáncer: cada uno de



nosotros posee un cierto número de células (varias decenas de miles) que están “marcadas” por el cáncer, por un gen llamado “oncógeno” (“oncós” en griego significa tumor). Esas células pueden “dormir” durante toda nuestra existencia (y moriremos entonces por cualquier otra causa) o despertarse y dar origen a un cáncer. Existen, al contrario, células llamadas “antioncógenos” que protegen contra el cáncer y cuyo debilitamiento provoca el desarrollo de un tumor.

■ *¿Puede afirmarse que hay personas propensas a contraer un cáncer?*

— No es posible afirmar que el cáncer sea hereditario, con excepción de casos extremadamente raros (como el cáncer de la retina en el niño). Lo que habitualmente se llama herencia es un mecanismo de inducción casi automático. La hemofilia, la muscoviscidosis, la miopatía son enfermedades hereditarias. El cáncer no es hereditario. ¿Por qué? Porque es una enfermedad multifactorial: se necesita la presencia conjunta de causas externas, de oncógenos, de un debilitamiento de las defensas inmunitarias y también, probablemente, de una fragilidad psíquica particular.

Entre todos esos factores, la fragilidad genética puede representar una predisposición. Una mujer entre cuyos ascendientes (madre o abuelas) o colaterales (tías o hermanas) se ha dado un cáncer de mama, se halla en mayor peligro que otras. Los cánceres de colon y de

recto, del ovario, de la próstata pueden corresponder a una predisposición familiar. De ahí la necesidad de que los individuos que pertenecen a familias de ese tipo (llamados individuos propensos) se sometan a exámenes sistemáticos: radiografía de mama (mamografía), endoscopia del intestino (colonoscopia), sin hablar de la detección sistemática del cáncer de cuello del útero (por simple frotis vaginal).

■ *¿Esas tesis sobre la predisposición genética no son inquietantes si se explican mal?*

— Tomemos el ejemplo del cáncer de colon y recto que representa la cuarta parte de los cánceres. En un 95% comienzan con un pequeño tumor benigno, un pólipo. Si se extirpa ese pólipo (de un cuarto a media hora por vía natural), se impedirá la aparición del cáncer.

Realizando regularmente mamografías se podrá detectar un tumor imperceptible, que se curará fácilmente.

■ *Los estadounidenses, que son aficionados a los pronósticos, dicen que, dentro de quince años, se logrará curar el cáncer.*

— Se han hecho muchos pronósticos, pero no se puede prever nada. Sólo es posible procurar que progrese la investigación. Ahora que estamos a las puertas del año 2000, ya no se afirma como diez años atrás que para esa fecha podrán curarse todos los tipos de cáncer. Pero no hay motivos para perder las esperanzas: para todos los problemas que se han planteado a la humanidad se ha hallado una solución.

■ *Cuando usted se encuentra frente a un enfermo, ¿le explica su enfermedad?*

— Sí. Pero es necesario poder explicarlo a una persona cuyo estado general sea satisfactorio. Lo esencial es que los enfermos entiendan que no son responsables de su enfermedad. La enfermedad no es un castigo. Por ello,

hay que tomar las máximas precauciones cuando se aborda el problema de los riesgos psíquicos: mientras no se tengan pruebas de la responsabilidad de la psiquis en la inducción de un cáncer no hay derecho a utilizar ese argumento frente a un paciente pues se lo hace así responsable de haber fabricado su propio cáncer.

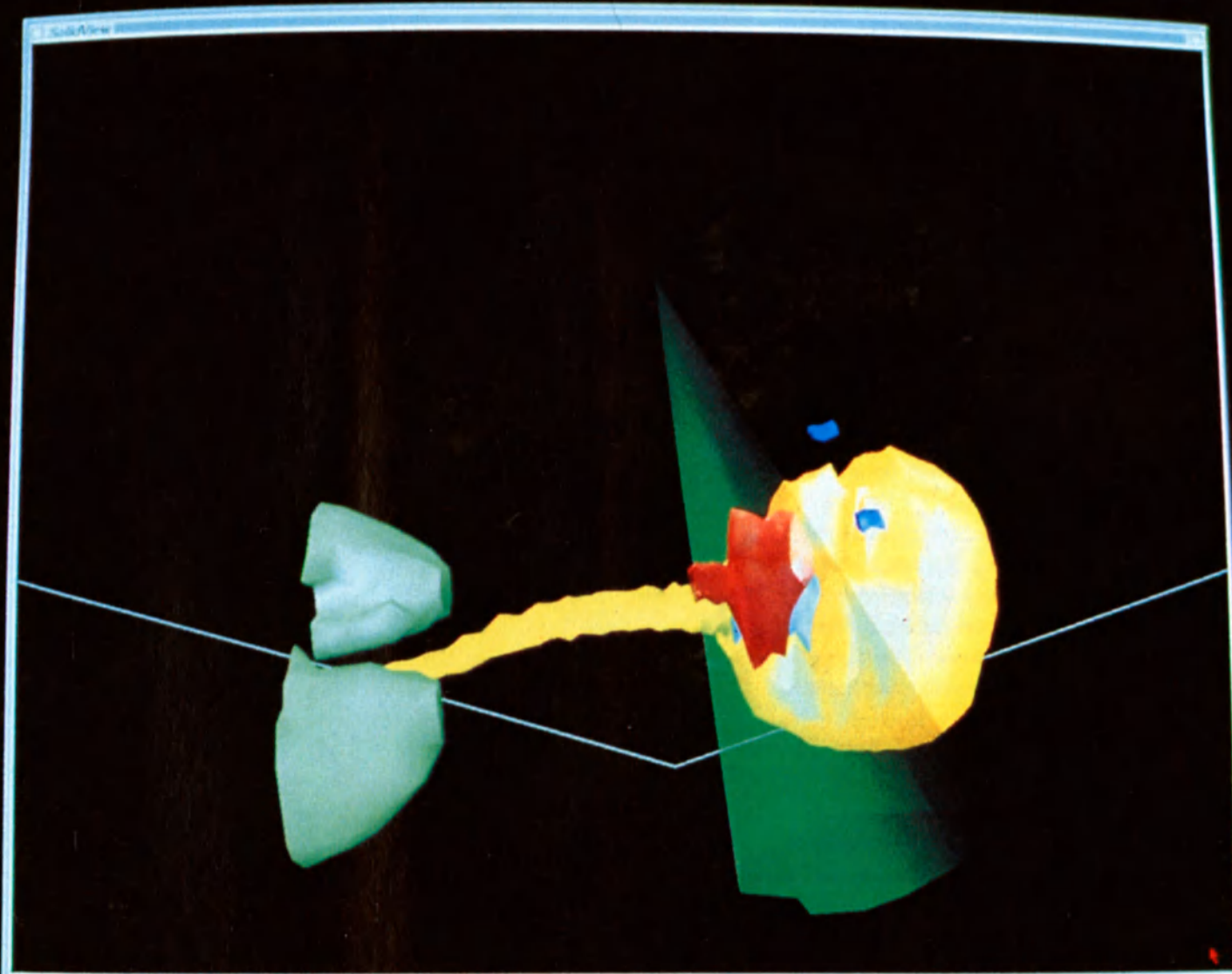
Al llegar al mundo uno trae los genes que le transmitieron sus padres, que a su vez los recibieron de la larga cadena de la vida que les precedió: es el capital de riesgo y de suerte de que disponemos. Somos así, no venimos de la nada, no nacemos por una concepción immaculada, sino que somos portadores de todas las aventuras, todas las posibilidades y todas las taras de la humanidad.

■ *¿Piensa usted que el enfermo puede hacer mucho por su mejoría?*

— Sí. Estudios realizados en Gran Bretaña con varios centenares de pacientes operadas de cáncer de mama muestran que las que estaban más motivadas habían vivido más tiempo. No es posible, por desgracia, sacar una conclusión definitiva: he conocido personas admirables y con un valor extraordinario, algunas mujeres jóvenes, madres de familia, que lucharon para criar a sus hijos y que, lo que es una gran injusticia, fracasaron.

■ *Algunos médicos no dicen la verdad al enfermo...*

— Estimo que cometen un error. Un ser humano tiene derecho a conocer la verdad sobre su enfermedad, sobre su destino. A menos que no quiera saberla. Cada uno de nosotros, cualesquiera que sean sus convicciones o sus creencias, tiene la impresión de que su paso por el mundo no se detiene en la fecha de su muerte. No hablo del más allá, sino de lo que ocurre en este mundo. Cada cual es responsable de una empresa humana, que a su



Visualización del tratamiento del cáncer mediante radiaciones. El cono verde corresponde a la trayectoria de las radiaciones.

juicio le impone ciertos deberes: empresa amorosa, empresa artística, empresa profesional... Enfrentado a la posibilidad de morir, cada cual necesita tomar decisiones relacionadas con el destino de las personas que quiere y de las que se siente responsable. Si se le miente, el enfermo morirá en la oscuridad.

Hecho aun más grave, al mentir se falsean las relaciones humanas. La mentira que se instala tiene consecuencias graves; al dar una respuesta falsa a todas las preguntas formuladas, se crea una especie de "trío": el enfermo que va a morir y que no lo sabe, la persona que comparte su vida y que lo sabe, por último, el cáncer, como una tercera persona. Hay que conocer la amargura que siente el sobreviviente de una pareja de este tipo: mientras la

vida continuaba se aceptaba vivir en la mentira, sin medir todas sus consecuencias. De repente, el ser querido muere, y uno se da cuenta de que a partir del momento en que se empezó a mentir algo se rompió en la relación íntima.

No estoy diciendo que soy partidario de la verdad a cualquier precio; hay elementos que es preciso sin duda ocultar. Pero si alguien debe guardar un secreto es más bien el enfermo (puesto que es el secreto de su propio cuerpo) y no quien comparte su vida.

Cada uno de nosotros es libre de construir su vida como desea. Por eso pregunto a los enfermos, cuando se encuentran en un estado crítico, si son creyentes y, en caso afirmativo, si quieren recibir los santos sacramentos.

Observaciones con microscopio electrónico, en el Centro de Investigaciones Léon Bérard, Lyon (Francia).

Todos lo desean, contrariamente a lo que se piensa, y no se sienten agobiados.

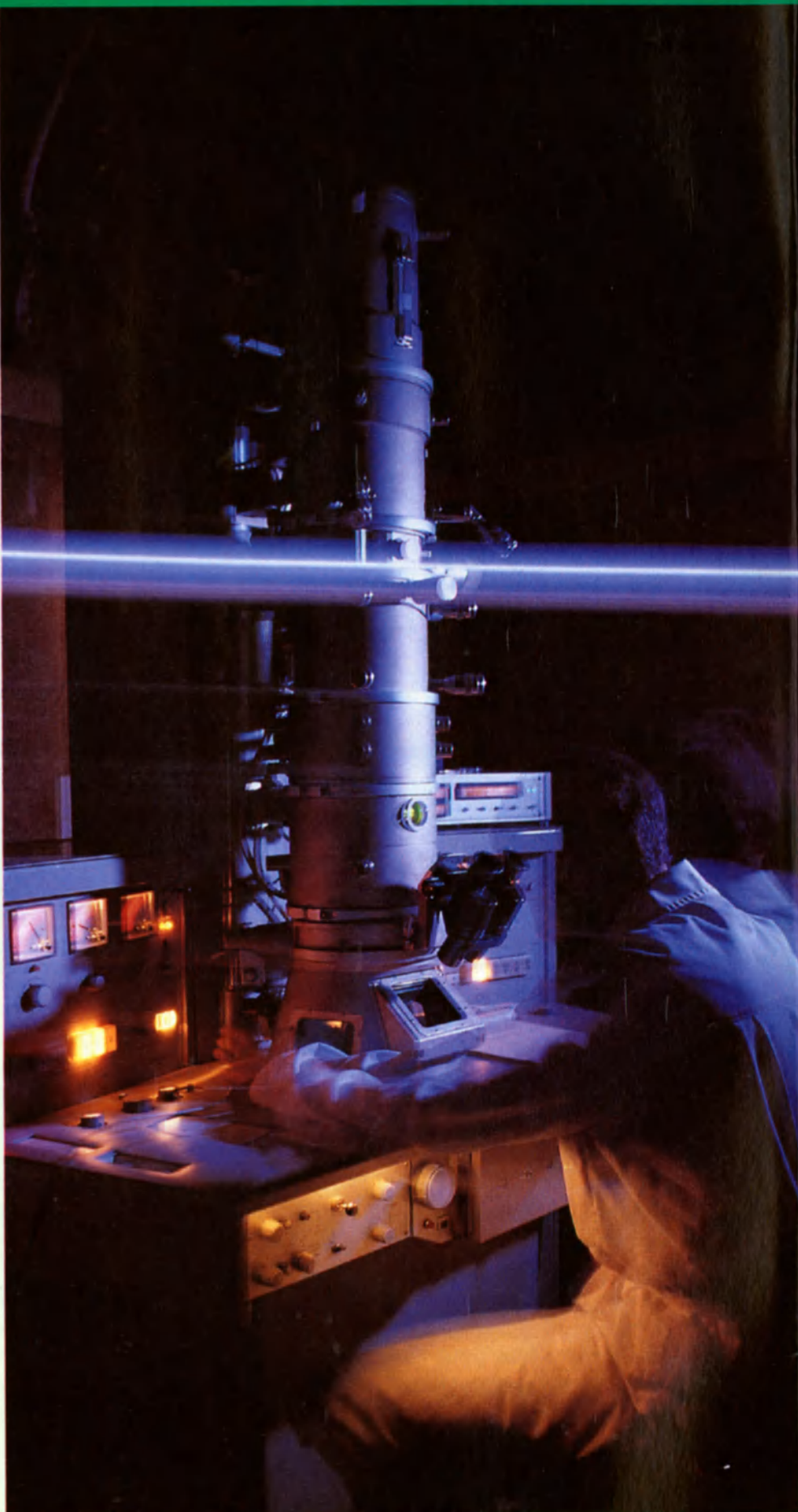
■ *Usted se declara defensor de la eutanasia, de la muerte con dignidad. Los que toleran el sufrimiento de los demás, ha afirmado usted, son torturadores...*

— El médico, la enfermera, el auxiliar están ahí para sanar: cuando se logra curar a alguien, uno siente que su función está plenamente justificada, tanto moral como intelectualmente. Intelectualmente, porque el saber que adquirió ha servido para obtener esa mejoría; moralmente, porque el enfermo, después de haber pasado un tiempo impedido o inválido, se ha reintegrado a una existencia normal, a su familia, a su profesión.

Tratándose de una enfermedad crónica, como algunos cánceres o afecciones neurológicas, el médico sabe que logrará prolongar la existencia del enfermo pero que no podrá curarlo. Moralmente, uno se siente incómodo: no curará al enfermo. Sin embargo, es posible hacerle aprovechar los últimos descubrimientos de la ciencia, mejorar sus condiciones de existencia y prolongar su vida, lo que es una justificación intelectual.

Ocurre que ya ningún tratamiento resulta eficaz. Se ha probado todo: cirugía, irradiación, quimioterapia. Uno se siente desamparado: todo lo que aprendió para curar no sirve de nada. Intelectualmente, es el fracaso. En ese momento se ha de recobrar, a costa, diría, de una verdadera conversión intelectual, lo que constituye la grandeza de la medicina desde la Antigüedad griega: la batalla contra la enfermedad se ha perdido, pero la lucha por el enfermo puede proseguir. En esta actitud es posible encontrar una cierta justificación moral.

Para completar mi respuesta a su pregunta, sucede que algunos enfermos a los que la enfer-



medad sigue disminuyendo y, llegan incluso a pensar, envileciendo, desean partir con dignidad, sin dar a quienes los rodean el espectáculo de esa degradación: un tumor que les borra el rostro, o un tumor que les carcome la espalda, una parálisis que se extiende a todo el cuerpo...

Durante una enfermedad difícil pide ayuda diciendo a veces: "Acepto todos los tratamientos, doctor, pero no me deje ir demasiado lejos. Llegado el momento, no se ensañe. Y si en un momento dado le pido, porque ya no doy más, que me ayude, ¿accederá a hacerlo?" Uno acepta, dice que sí, espera que ese momento no llegará. Pero cuando llega, hay que cumplir lo prometido. Se aplica entonces un tratamiento que se denomina paliativo: se trata de paliar un trastorno creado por la enfermedad sin mitigar la enfermedad misma. Cabe afirmar que el médico cobra conciencia de que la enfermedad no tiene vuelta. Puede plantearse el problema de la eutanasia, palabra creada en el siglo XVII por el filósofo inglés Francis Bacon. La eutanasia es más que una muerte plácida (en el sentido literal de la palabra), es una muerte digna de un ser humano. Sólo concierne evidentemente a los enfermos conscientes, lúcidos, los únicos de que hablo aquí y que desean conservar su libertad de seres humanos y su dignidad hasta el último instante.

■ *De los cuidados paliativos pasó usted a la eutanasia...*

— ¿Qué pasa? Es posible luchar contra el dolor, contra la sed, contra el miedo. Ocurre, sin embargo, que el estado del enfermo se deteriora, que asiste al desarrollo de su tumor, su parálisis, su impedimento, su invalidez. Y pide ayuda para conservar su dignidad. Hay que saber que esta ayuda da lugar a una petición

perentoria, profunda, reiterada, y no es el efecto de un estado depresivo momentáneo. Uno empieza, por lo demás, a dar antidepressivos, y descubre que es inútil, que el enfermo persiste en su exigencia que se basa en la concepción que tiene de la vida. No hay que engañarse, todos los enfermos que piden, por respeto a su dignidad, dormirse definitivamente son seres que aman intensamente la vida. Como dijo un día una anciana campesina: "No soy yo, doctor, la que no quiere la vida, es la vida la que no quiere de mí."

■ *Los médicos que ayudan a sus enfermos, ¿no tienen enormes problemas si ello se sabe?*

— A causa de una burocracia médica de la que hay que desconfiar. En medicina —y en eso consiste la belleza de esta profesión— uno tiene cada vez frente a sí a un ser humano distinto de los demás. Incluso si es portador de una enfermedad que otros padecen también, es único. Un médico, frente a un enfermo, es un individuo frente a otro individuo. No se puede pedir a una burocracia que decida lo que deben ser las relaciones entre dos individuos...

■ *A usted que ve la muerte todos los días, ¿le habla ella de su propia muerte?*

— Si bien el contacto con la muerte de los demás es terrible, no creo que nos acerque a nuestra propia muerte; únicamente aumenta nuestra soledad en este mundo.

■ *¿Los enfermos que miran la muerte de frente, le han aportado algo?*

— Sin duda. Cuando empecé a escribir sus historias, lo hice porque algunos de ellos me parecieron héroes mucho más grandes que los militares. Dieron pruebas de valor, de dignidad y de serenidad. Esa actitud va más allá de la separación entre creyentes y no creyentes: he



conocido ateos angustiados y religiosos serenos, religiosos angustiados y ateos serenos. Un eminente sacerdote que tuvo el honor de atender se sentía angustiado porque no estaba seguro de que existiera el más allá. Comprendí que la fe podía vivirse como una voluntad y no como una certidumbre.

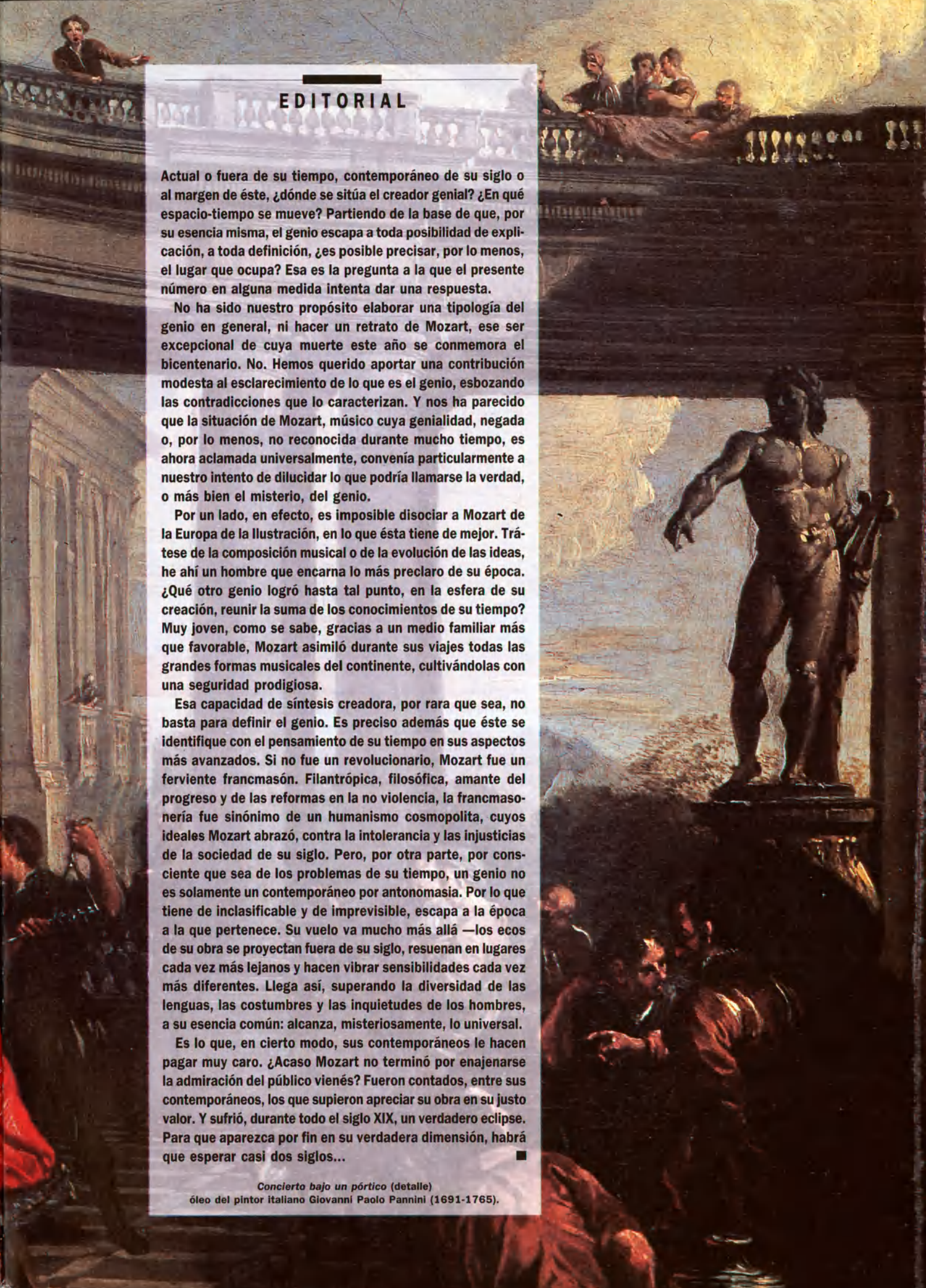
He podido comprobar la extraordinaria virtud del amor materno. Sé que es un amor sin igual, total, y que si en los padres se presenta ese sentimiento se trata también de amor materno. El amor materno es el que protege, el que da, el que tiene confianza pase lo que pase, como esas madres desdichadas que están enfermas, cuyos hijos se drogan y llegan incluso hasta robarles: quieren seguir viviendo para poder criarlos y salvarlos tal vez.

■ *Es difícil entender que la muerte forma parte de la vida. Se descubre que hay niños que empiezan a decir que no quieren morir... ¿De dónde sacan esas ideas?*

— El niño comienza a plantearse el gran interrogante metafísico hacia la edad de siete u ocho años. Son las reflexiones más profundas de nuestra existencia. En algunos individuos mantienen su intensidad, en otros ésta se atenúa con el transcurso del tiempo.

Spinoza tenía razón cuando escribía: "En lo menos que piensa el hombre sabio es en la muerte, pues toda sabiduría es una sabiduría de la vida y no una sabiduría de la muerte." ■



The background of the page is a reproduction of a painting, likely by Giovanni Paolo Pannini, depicting a concert performance on a balcony. The scene is filled with people, some seated and some standing, in an ornate architectural setting. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows, creating a sense of depth and atmosphere. The figures are rendered with fine detail, capturing the essence of the event.

EDITORIAL

Actual o fuera de su tiempo, contemporáneo de su siglo o al margen de éste, ¿dónde se sitúa el creador genial? ¿En qué espacio-tiempo se mueve? Partiendo de la base de que, por su esencia misma, el genio escapa a toda posibilidad de explicación, a toda definición, ¿es posible precisar, por lo menos, el lugar que ocupa? Esa es la pregunta a la que el presente número en alguna medida intenta dar una respuesta.

No ha sido nuestro propósito elaborar una tipología del genio en general, ni hacer un retrato de Mozart, ese ser excepcional de cuya muerte este año se conmemora el bicentenario. No. Hemos querido aportar una contribución modesta al esclarecimiento de lo que es el genio, esbozando las contradicciones que lo caracterizan. Y nos ha parecido que la situación de Mozart, músico cuya genialidad, negada o, por lo menos, no reconocida durante mucho tiempo, es ahora aclamada universalmente, convenía particularmente a nuestro intento de dilucidar lo que podría llamarse la verdad, o más bien el misterio, del genio.

Por un lado, en efecto, es imposible disociar a Mozart de la Europa de la Ilustración, en lo que ésta tiene de mejor. Trátese de la composición musical o de la evolución de las ideas, he ahí un hombre que encarna lo más preclaro de su época. ¿Qué otro genio logró hasta tal punto, en la esfera de su creación, reunir la suma de los conocimientos de su tiempo? Muy joven, como se sabe, gracias a un medio familiar más que favorable, Mozart asimiló durante sus viajes todas las grandes formas musicales del continente, cultivándolas con una seguridad prodigiosa.

Esa capacidad de síntesis creadora, por rara que sea, no basta para definir el genio. Es preciso además que éste se identifique con el pensamiento de su tiempo en sus aspectos más avanzados. Si no fue un revolucionario, Mozart fue un ferviente francmasón. Filantrópica, filosófica, amante del progreso y de las reformas en la no violencia, la francmasonería fue sinónimo de un humanismo cosmopolita, cuyos ideales Mozart abrazó, contra la intolerancia y las injusticias de la sociedad de su siglo. Pero, por otra parte, por consciente que sea de los problemas de su tiempo, un genio no es solamente un contemporáneo por antonomasia. Por lo que tiene de inclasificable y de imprevisible, escapa a la época a la que pertenece. Su vuelo va mucho más allá —los ecos de su obra se proyectan fuera de su siglo, resuenan en lugares cada vez más lejanos y hacen vibrar sensibilidades cada vez más diferentes. Llega así, superando la diversidad de las lenguas, las costumbres y las inquietudes de los hombres, a su esencia común: alcanza, misteriosamente, lo universal.

Es lo que, en cierto modo, sus contemporáneos le hacen pagar muy caro. ¿Acaso Mozart no terminó por enajenarse la admiración del público vienés? Fueron contados, entre sus contemporáneos, los que supieron apreciar su obra en su justo valor. Y sufrió, durante todo el siglo XIX, un verdadero eclipse. Para que aparezca por fin en su verdadera dimensión, habrá que esperar casi dos siglos... ■

Concierto bajo un pórtico (detalle)

óleo del pintor italiano Giovanni Paolo Pannini (1691-1765).

Una Europa que viaja

por Brigitte Massin

En tiempos de Mozart, Europa es un mosaico pluricultural de una extraordinaria diversidad. Con la Ilustración va a ingresar en la modernidad. El genio del gran músico es indisociable de ese universo cosmopolita donde circulan los hombres y las ideas.

LA vida de Mozart —nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791— se desarrolla en la segunda parte del siglo XVIII y se sitúa geográficamente en el centro de Europa. Wolfgang Amadeus Mozart es, pues, un europeo de la segunda mitad del siglo XVIII.

En términos de geopolítica, resulta fácil comprender la realidad de la Europa actual, pero ¿qué sucede con la del siglo XVIII? El primer error, que hay que evitar, sería afirmar que Mozart era austríaco. No puede serlo, históricamente hablando, aun cuando Austria puede reivindicar a Mozart como uno de los suyos. Salzburgo, su ciudad natal, no era entonces más que la capital de un principado independiente, bajo la jurisdicción de un príncipe-arzobispo, o sea, un principado eclesiástico. Un caso similar es el del lugar de nacimiento de otro gran compositor, Beethoven, quien nació en 1770 en Bonn, por entonces capital del principado eclesiástico de Colonia.

Desde mucho tiempo atrás ambas comunidades se hallan situadas en el trayecto de auténticos pasajes de circulación: el del Rin para el principado de Colonia y, para Salzburgo, las vías norte-sur, que conducen de Alemania a Italia por el paso del Brennero, y la proximidad de las vías este-oeste, que van de Viena a Francia, Inglaterra y los Países Bajos austríacos (actual Bélgica). Cabe observar que esos grandes ejes de intercambio y comercio siguen a menudo el trazado de las vías romanas.

Al no ser austríaco de nacimiento, Mozart no reivindicó jamás esa nacionalidad ni se dio nunca ese calificativo. Se consideró siempre “alemán”.

La existencia de esos principados eclesiásticos, relativamente poco numerosos, forma parte de

la historia del Sacro Imperio Romano Germánico. Fundado en el siglo X, el Sacro Imperio continuará existiendo, al menos nominalmente, hasta el siglo XIX. Las conmociones ocasionadas por la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas provocarán su desaparición definitiva: todos los principados eclesiásticos se secularizan y desaparecen como tales. Así, tras numerosos avatares, el principado de Salzburgo será anexado definitivamente a Austria en 1816.

El Sacro Imperio se proponía perpetuar el anhelo de Carlomagno: la unión de los estados europeos, reunidos política y espiritualmente bajo

Mapa de Europa (Viena, mediados del siglo XVIII).





Lectura en casa de Mme. Geoffrin del "Huérfano de la China", tragedia de Voltaire, (1812) del pintor francés Gabriel Lemonnier. El frecuentado salón de la mecenas francesa fue uno de los principales centros de difusión de las ideas de los Enciclopedistas.

el estandarte del catolicismo romano y la autoridad de un emperador. En el siglo XVIII ha dejado ya desde hace tiempo de pretender ser romano y no es más que el Sacro Imperio Germánico, reunión heterogénea de unos cuatrocientos estados, de dimensión e importancia muy diversas (del gran reino de Bohemia al pequeño principado de Salzburgo), con un emperador a la cabeza, elegido por un colegio de príncipes electores. Desde el siglo XV son tradicionalmente los príncipes de la rama de los Habsburgo de Austria (además reyes de Bohemia) quienes son elegidos emperadores de Alemania.

El emperador, en el siglo XVIII, es elegido por el primer colegio de la dieta del Imperio, que comprende nueve príncipes electores, seis príncipes laicos (en representación del Palatinado, Bohemia, Brandeburgo, Sajonia, Hannover) y tres príncipes arzobispos (en representación de los principados eclesiásticos renanos de Maguncia, Tréveris y Colonia). El arzobispo de Salzburgo no es elector, pero sí príncipe del Imperio y forma parte del segundo colegio dentro de la dieta; posee, además, el título de primado de Germania, lo que lo sitúa, con respecto a la autoridad papal, por encima de sus cofrades nacionales.

Si bien ese Imperio alemán constituye el centro geográfico de Europa, no representa a toda Europa. Al este, las Rusias, Polonia y sus fronteras fluctuantes, Hungría y sobre todo Prusia no forman parte de él. Al sur, Italia, dividida también en numerosos estados, algunos de los cuales (Lombardía y Toscana) se hallan bajo administración austríaca, no se encuentra tampoco dentro de

sus límites. Al oeste, los grandes reinos (España, Francia, Gran Bretaña), así como los reinos del norte (Suecia, Dinamarca-Noruega), también le son ajenos.

La actual Bélgica (entonces Países Bajos austríacos), en cambio, forma parte del Imperio, en tanto que las Provincias Unidas (actual Holanda) no le pertenecen.

También puede suceder que ciertos príncipes imperiales, electores, reinen al mismo tiempo sobre estados que no forman parte del Imperio. Así los Habsburgo de Austria y de Bohemia son reyes de Hungría; los güelfos de Hannover llegan a ser reyes de Gran Bretaña, y los Hohenzollern de Brandeburgo, reyes de Prusia.

La marcha hacia el progreso

El equilibrio europeo está en manos de cinco potencias: Gran Bretaña, Francia, Austria, Prusia y Rusia. La Europa próspera (Gran Bretaña, Francia, Holanda, Alemania, Italia del Norte) entra en un periodo de crecimiento económico que se traduce en una verdadera explosión demográfica. Así, la población europea pasa de 115 millones a principios de siglo a 187 millones en el umbral del XIX. Entre 1750 y 1800 Rusia pasa de 19 a 29 millones de habitantes; la población bajo el régimen de los Habsburgo de 20 a 27 millones; Francia de 22 a 26 millones; Italia de 15,5 a 18 millones; Gran Bretaña de 10,5 a 15,5 millones; y la de Prusia prácticamente se duplica al pasar de 3,5 a 6 millones.

Los progresos científicos llevan a reconsiderar

las estructuras políticas y sociales; Europa comienza su marcha hacia el progreso. Esa situación, que suscita una crítica de las instituciones y del pasado en general, exige la participación de todos y, por ende, un proceso de democratización. Para alcanzar el espíritu de tolerancia que requiere la instauración de una sociedad pluralista, hacía falta, en primer lugar, transformar la función pedagógica abriendo su acceso a todos.

En busca de un nuevo equilibrio, Europa va a encontrar un principio de unidad en una reflexión filosófica, una forma de pensamiento generalizada, que dará su nombre a todo el siglo XVIII: el siglo de las Luces, siglo de apertura hacia la modernidad. Numerosas ideas que permiten esa renovación del pensamiento proceden de Gran Bretaña, de la revolución de 1688 y de la constitución liberal que siguió, de las experiencias de Newton y la filosofía de John Locke (1632-1704), pero es en Francia donde la nueva filosofía va a hallar su pleno desarrollo y su expresión más coherente.

“¡Atrévete a saber!”

Es alrededor de 1750 cuando se cristaliza la aparición pública del espíritu de las Luces. Ya en Italia Giambattista Vico, historiador y filósofo, en sus *Principios de una ciencia nueva acerca de la naturaleza común de las naciones* había defendido la idea de que todos los pueblos pasan por tres edades: divina, heroica y humana. En Francia, Montesquieu publica *El espíritu de las leyes* (1748), Voltaire el *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones* (1756), que familiarizan al



Cena ofrecida por el “rey filósofo” Federico II el Grande (1712-1786), rey de Prusia (a la derecha). A la diestra del soberano se reconoce al escritor francés Voltaire, con el que mantenía correspondencia. Grabado del siglo XIX.

Inglaterra, país de la libertad

He aquí a lo que ha llegado por fin la legislación inglesa: reconocer a todos los hombres los derechos de la naturaleza, de los que están privados en casi todas las monarquías. Esos derechos son: libertad total de su persona, de sus bienes, de dirigirse a la nación por medio de la pluma, de no poder ser juzgado en materia criminal más que por un jury integrado por hombres independientes, de no poder ser juzgado en ningún caso sino de acuerdo con lo que expresa textualmente la ley, de profesar en paz la religión que se desee...

A esto se le llama prerrogativas. Y, en efecto, es una noble y muy hermosa prerrogativa desconocida en tantas naciones, la de acostarse con la seguridad de despertar al día siguiente con la misma fortuna que se poseía la víspera, la seguridad de que no se nos arrancará de brazos de nuestra mujer, de nuestros hijos, a medianoche, para conducirnos a una torre o a un desierto, de que tendremos, al despertar, la posibilidad de publicar todo lo que pensamos, de que si se nos acusa de haber actuado mal, hablado mal o escrito mal, sólo se nos juzgará de acuerdo con la ley.

Voltaire (1694-1778)
escritor francés

artículo, “Gouvernement”, Dictionnaire philosophique, (1771).

público con la idea de una evolución histórica de la naturaleza humana, y de un progreso posible hacia una mayor madurez de la conciencia. En 1750 se produce el lanzamiento de la *Enciclopedia*, que aparecerá paulatinamente hasta 1772.

Este *Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios* comprenderá más de 60.000 artículos repartidos en diecisiete volúmenes, a los que se añaden once volúmenes de láminas. La vasta empresa dirigida por Diderot reunió a más de ciento cincuenta colaboradores, entre los que cabe mencionar a d'Alembert, Voltaire y Rousseau. Su idea directriz es que el saber es la clave del poder. Esta síntesis de los conocimientos se convierte entonces en una máquina de guerra de la opinión ilustrada, que reivindica la primacía de la razón en toda investigación. Rechazando los prejuicios, la *Enciclopedia* aspira a desarrollar un verdadero espíritu científico para comprender mejor las leyes de la naturaleza y permitir así, a cada individuo como a toda la humanidad, alcanzar un nuevo estado de felicidad.

En el mundo germánico, las Luces, con el nombre de *Aufklärung*, adquieren un sentido más constructivo, con las investigaciones de Lessing (1729-1781) y el pensamiento de Kant (1724-1804), que, más que transformar el mundo, desean tornar al individuo plenamente adulto. El folleto de Kant, *Respuesta a la pregunta: ¿qué son las Luces?* (1784), marca, en ese sentido, una culminación y un paso hacia la gran filosofía alemana del siglo XIX. ¿Qué es la *Aufklärung*? Una salida del hombre de su minoría de edad, de la que él mismo es responsable. "Minoría de edad", es decir la incapacidad de utilizar su entendimiento, puesto que la causa de esa actitud reside, no en un defecto del entendimiento, sino en una falta de decisión y de valor para utilizarlo sin la tutela de los demás. *Sapere aude* (¡Atrévete a saber!) tal es el lema de la *Aufklärung*.

La Europa que piensa se encuentra reunida bajo la bandera de las Luces. El economista y criminalista italiano Cesare Bonesana, marqués de Beccaria (1738-1794), autor de un tratado famoso, *De los delitos y de las penas* (1764) es uno de los mejores representantes del espíritu de reforma que se apodera de la Europa de las Luces. Reforma del derecho, edicto de tolerancia, supresión de la tortura, abolición de la servidumbre, fundación de instituciones de enseñanza, de universidades, de teatros nacionales y de jardines botánicos aparecen entonces en los programas de gobierno de los príncipes reinantes más ilustrados.

Esta Europa nueva se torna realmente cosmopolita. Es la época de los intercambios entre filósofos y reyes, e incluso la época de los reyes filósofos. Federico II, rey de Prusia (1712-1788), invita a Voltaire a su corte y mantiene correspondencia con todos los escritores y filósofos de su tiempo. Catalina II, zarina de Rusia (1728-1796), es amiga de Diderot y protectora de los filósofos como de los artistas franceses. En Austria José II (1741-1790), hijo de María Teresa, es un representante tan convencido de las reformas y de las

legislaciones nuevas que llega a personificar ese principio de gobierno. Es frecuente hablar de "josefinismo" para caracterizar una política de esa índole.

La mayoría de los soberanos adeptos a las Luces no por ello renuncian a su autoridad centralista, de ahí el calificativo de "déspotas ilustrados" que se les aplica. "Todo para el pueblo, nada para el pueblo" (*Alles für das Volk, Nichts durch das Volk*), la fórmula lapidaria de José II es elocuente: el soberano desea la felicidad de todos, pero el poder sigue perteneciéndole exclusivamente.

Una de las figuras características de ese siglo es la del vendedor ambulante, que va, cargado de libros, de una ciudad a otra, y, sobre todo, de la ciudad al campo. Ese personaje clave de la difusión del saber atraviesa todas las fronteras. La Europa de ese tiempo es una Europa que viaja.

Ideas sin fronteras

Los arquitectos, a pedido de los soberanos y de los príncipes deslumbrados por Versalles, se encargan de difundir esos modelos artísticos a

Haydn (a la derecha), Gluck y el joven Mozart. Bajorrelieve (detalle) de un monumento de la plaza María Teresa, Viena.





Vendedor ambulante de periódicos y estampas. Grabado en cobre del artista alemán Johann Christoph Seekatz (1719-1768).

BRIGITTE MASSIN, musicóloga, escritora y periodista francesa, es autora, entre otras obras, de una monografía fundamental sobre Mozart (1958, reeditada en 1990), en colaboración con Jean Massin, y de dos ensayos sobre Schubert (1977) y sobre el músico contemporáneo Olivier Messiaen (1990). Dirigió además la publicación de una historia de la música occidental (1985). Tiene a su cargo la coordinación en Francia de las actividades del año "Mozart" para conmemorar el bicentenario de la muerte del músico.

través de las cortes europeas. La Europa arquitectónica se convierte así en el espejo de Versalles. De Lisboa a Madrid, de Nápoles a Roma, de Viena a Varsovia, de Berlín a San Petersburgo, se levantan residencias fastuosas. Si no hubiera que recordar más que un nombre entre los de todos esos arquitectos viajeros, sería, por la perfección de su arte ornamental, el de François de Cuvilliés, oriundo de Hainaut (Bélgica). Creó, entre otras, la residencia de verano del príncipe elector de Baviera y el magnífico teatro de la residencia múniquesa de ese mismo príncipe.

Los músicos, por tradición, siempre han sido viajeros, pero esta tendencia se acentúa en el siglo XVIII. Mozart, desde su infancia, recorre Europa; Paisiello, su contemporáneo, irá de Nápoles a San Petersburgo; Joseph Haydn, en el ocaso de su existencia, pasará largas temporadas en Gran Bretaña. Italia es sumamente visitada por los compositores de ópera: Hasse, el sajón, alcanza allí la celebridad convirtiéndose en "Il caro Sassone", Juan Cristián Bach, hijo del gran Juan Sebastián Bach, será llamado el "Bach de Milán", luego el "Bach de Londres", según el lugar donde fije su residencia.

Italia, patria de las artes, ejerce una poderosa atracción entre los artistas, los escritores, e incluso los meros aficionados. Se citan a este respecto cifras impresionantes: 40.000 ingleses, según el historiador Edward Gibbon, habrían visitado la península en 1785. El viaje a Europa, a Francia, pero sobre todo a Italia, inspira múltiples relatos, en particular a Stendhal y a Goethe.

La instalación de editoriales aumenta al mismo tiempo que su importancia: las hay en Berlín y Leipzig, en Ginebra, Roma y Florencia,

Razón, tolerancia, humanidad

En Inglaterra, Collins y Bolingbroke; en Francia, Bayle, Fontenelle, Voltaire, Montesquieu, y las escuelas formadas por esos hombres célebres, lucharon en favor de la libertad, valiéndose de todas las armas que la erudición, la filosofía, el ingenio, el talento literario pueden ofrecer a la razón; adoptando todos los tonos, empleando todas las formas, de lo humorístico a lo patético, de la compilación más erudita y vasta a la novela y el panfleto (...); tratando con miramientos al despotismo cuando combatían los absurdos de la religión, y al culto religioso cuando se rebelaban contra la tiranía; atacando los fundamentos mismos de esos dos flagelos incluso cuando parecían criticar sólo abusos chocantes o ridículos (...); unas veces enseñando a los enemigos de la libertad que la superstición, que protege al despotismo con una coraza impenetrable, es (...) la primera cadena que deben romper; otras veces, por el contrario, denunciándola ante los déspotas como la verdadera enemiga de su poder (...), pero no dejando nunca de reivindicar la independencia de la razón, la libertad de escribir como un derecho, como la salvación del género humano; sublevándose con una energía incansable contra todos los crímenes del fanatismo y la tiranía (...); adoptando al fin como grito de guerra: razón, tolerancia, humanidad.

Condorcet (1743-1794)

filósofo, matemático y político francés
Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain (1822)

en París y en Londres. Los periódicos y gacetas cruzan las fronteras. La gaceta parisense, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, del barón Melchior Grimm, se lee en todas las cortes y es la primera que hace famoso al niño Mozart en Europa.

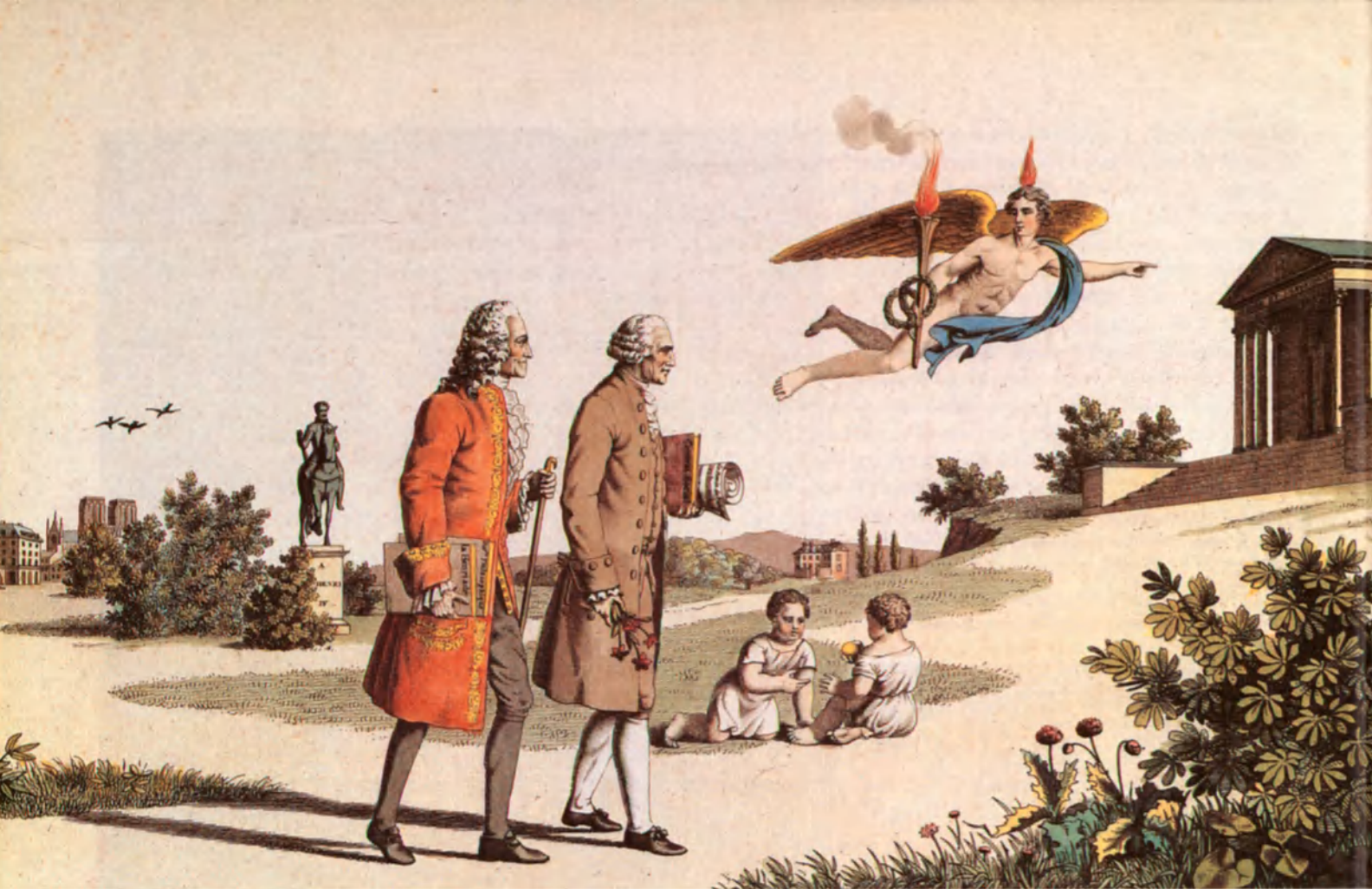
El mercado del libro se transforma. El escritor francés Beaumarchais crea en Kehl, en la ribera derecha del Rin, frente a Estrasburgo, su propia editorial, para publicar allí, con miras a los países germánicos, las obras completas de Voltaire. Aprovechará para hacer imprimir su comedia *Las bodas de Figaro*, prohibida durante largo tiempo en Francia, lo que suscita un escándalo a escala europea. Mozart será uno de los compradores de esta primera traducción alemana, que le servirá de modelo para su ópera italiana *Le Nozze di Figaro*. Este gran movimiento de intercambios y de circulación que caracteriza al siglo de las Luces,

desarrollando el “entendimiento”, haciendo que los individuos salgan de su “minoría de edad” hasta entonces aceptada, de acuerdo con las palabras de Kant, tendrá también como consecuencia el despertar de la nación alemana. Los múltiples pequeños y grandes estados, así como los escritores (Klopstock, Goethe, Schiller, Lessing) cobran conciencia de la legitimidad de su unión en torno a su lengua común, el alemán, y reivindican el derecho a convertirlo en un vehículo cultural al igual que el francés y el italiano.

Si tales no hubieran sido las condiciones de vida y de pensamiento de esa Europa abierta, dinámica y optimista del siglo XVIII, cabe presumir que Mozart, compositor alemán, no habría podido jamás concebir *La flauta mágica*, obra que representaba para él la realización de un sueño acariciado durante largo tiempo: el pleno desarrollo de la ópera alemana. ■

Obra maestra del barroco alemán, el teatro Cuvilliés, en el palacio de la Residencia, Munich. En esta sala Mozart creó en 1781 su ópera *Idomeneo, rey de Creta*.





La edad del genio

por Jean Starobinski

*La noción de “genio”, en sentido moderno, se precisa en el siglo XVIII.
Y Mozart recibe en vida ese calificativo.*

CUANDO Mozart, a los siete años, se presentó en París, Friedrich Melchior Grimm, que envía a las cortes europeas su *Correspondencia literaria*, habla de él con entusiasmo, y, en su relación de diciembre de 1763, no vacila en emplear la palabra *genio*: “Lo que es increíble es verlo tocar de memoria durante una hora sin interrupción, y entonces entregarse a la inspiración de su *genio* y a un raudal de ideas cautivantes que sabe además encadenar sucesivamente las unas a las otras con buen gusto y sin confusión.”

Tres años más tarde, después de un concierto en Lausana, un crítico pondera “esa fuerza singular que es el sello del *genio*, esa variedad que anuncia el fuego de la imaginación, ese deleite que

demuestra un gusto seguro”. Más adelante, en 1788, en circunstancias que *Don Juan* acaba de recibir en Praga una acogida triunfal, Joseph Haydn, inquieto por la situación material precaria de Mozart, escribe en una carta: “La vida de los grandes *genios* es con demasiada frecuencia triste a causa de la ingratitud despreocupada de sus admiradores.”

El reconocimiento del genio de Mozart no fue, como se sabe, ni bastante generalizado, ni siquiera suficiente para liberarlo de la pobreza o para salvarlo de la rivalidad de los mediocres. A juicio de muchos (que no sabían escuchar), la precocidad de las dotes de Mozart, que hacían de él un “prodigio”, un “niño maravilloso”, un

“milagro”, no era una garantía de genio. Algunos, después de haberse sentido deslumbrados, estaban convencidos de que no había sido más que un chispazo fugaz. Para decir lo menos, el “genio” y el “prodigio” no son sinónimos para el público ilustrado del siglo XVIII.

Después de la muerte de Mozart, como nadie dudaba ya de su grandeza, el conde Waldstein escribirá a Beethoven, en el momento en que éste se dirige a Viena: “El genio de Mozart está todavía de duelo y llora la muerte de su discípulo.” Bajo esta forma alegórica, el genio se convierte en un ser independiente, una especie de estatua fúnebre, de la que se encontrarían numerosos ejemplos en las producciones del arte clásico, que mezcla la conceptualización con los efectos sentimentales.

La fuerza de la abundancia

¿Qué es el genio, y en particular el genio musical, en el pensamiento del siglo XVIII?

Se sabe cómo evolucionó la palabra, a partir del siglo precedente. El genio es, en primer lugar, en sentido neutro, la aptitud intelectual. Se oye hablar de un “genio limitado”, de un “bello genio”, o de un “genio original”. Cada lengua, en el mundo, tiene su propio “genio”. Para trazar el retrato moral de un individuo, hay que definir su carácter (sus pasiones y sus inclinaciones) y su genio (sus dotes o sus talentos). La palabra *genio* puede merecer una calificación favorable o desfavorable.

Si se analiza la vasta literatura inglesa, francesa, alemana, italiana, española, se advierte que durante el siglo XVIII la palabra pierde progresivamente su neutralidad inicial. Cobra un significado unívoco. Designa la actividad y la fuerza superiores del espíritu, tal como se manifiestan en ciertos individuos privilegiados. Es un don misterioso de la naturaleza. Gracias a ese don, el hombre se convierte en un creador a semejanza de la naturaleza. El genio es la naturaleza en acción dentro de la imaginación humana.

El genio pasa a ser así, de acuerdo con la expresión de Diderot, “no sé qué cualidad del alma particular, secreta, indefinible, sin la cual no se ejecuta nada realmente grande y realmente bello”. El genio se prescribe a sí mismo sus propias reglas, más allá de las reglas comúnmente impuestas y respetadas. En el artículo *Genio* de la *Enciclopedia* (escrito por Saint-Lambert, pero en gran medida inspirado o revisado por Diderot) se lee: “Las reglas y las leyes del buen gusto pondrían trabas al genio; éste las rompe para elevarse hasta lo sublime, lo patético, lo grande. El amor de esa belleza eterna que caracteriza a la naturaleza; la pasión de ajustar sus cuadros a no sé qué modelo que ha creado, y en función del cual tiene las ideas y los sentimientos de lo bello, son los gustos del hombre genial (...) La fuerza y la abundancia, no sé qué aspereza, la irregularidad, lo sublime, lo patético, he ahí en las artes

lo que caracteriza al genio; no impresiona levemente, no gusta sin sorprender, sorprende incluso por sus defectos.”

Es una “suerte de espíritu profético”, declara Diderot. Goethe, tomando como ejemplo a Shakespeare, dirá lo mismo: por intermedio del genio, que es su intérprete, la naturaleza profetiza. Pero Goethe, que celebra el genio y su autonomía como también hace Kant, no es más severo respecto de la trivialización del concepto y de las falsificaciones que hicieron estragos durante el periodo en que prevaleció el “culto del genio”. So pretexto de que poseen *genio* o de que son *genios*, gran número de jóvenes se permitieron todos los excesos, y no quisieron respetar ningún límite: se perdieron en la vaguedad... Esta reprobación —es necesario recordarlo— no se refiere a Mozart, la totalidad de cuyas obras tiene, según Goethe, “una fuerza fecundante que se mantiene activa de generación en generación, y que no está próxima a agotarse”.

Página de la izquierda, *El Genio de Voltaire y de Rousseau condujo a esos escritores célebres al templo de la gloria y de la inmortalidad*, estampa francesa.

Abajo, frontispicio de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (1751) de Diderot y D'Alembert.



Diderot, en sus consideraciones sobre la artes, no olvidó a la música. En las *Lecciones de clave* (1771), hace preguntar al alumno: “¿Y usted cree que un día, con el tiempo, podré componer? ¡Componer, qué cosa hermosa!” A lo que responde el maestro: “Y por desgracia, la única que no se enseña: es una cuestión de genio. (...) Si usted está dotado de genio, encontrará cantos (...) Toda música que no pinta ni habla es mala, y usted la hará sin genio (...): engrosará las filas de los que yo llamo ropavejeros de la música.”

Recordemos que *El sobrino de Rameau* se inicia con un debate acerca del genio, en el que se habla de Racine, de Voltaire y de Jean-Philippe Rameau. Pero a propósito de este último se oye al Filósofo afirmar que “no es demasiado seguro que sea un genio”. Voltaire, por su parte, está convencido de lo contrario: Lulli y Rameau tienen genio. La opinión de Voltaire es la de toda su generación, para la que el genio no es más que el punto culminante del talento y el buen gusto.

Diderot, y sobre todo Rousseau, guardan distancia con respecto a la tradición francesa. Si se



La Biblioteca del Klementinum (1727), colegio de jesuitas de Praga (Checoslovaquia). Mozart la visitó en 1787.

quiere saber qué piensan del genio aquellos que tomaron partido por los italianos en la Querrela de los bufones, hay que consultar el *Diccionario de música* de Rousseau (1768) y leer, en particular, el artículo *Prima intenzione*: “Un aire, un fragmento *di prima intenzione*, es el que se ha formado de pronto e íntegramente en la mente del compositor, así como Palas surgió con todas sus armas de la cabeza de Júpiter. Los fragmentos *di prima intenzione* son esos raros destellos geniales, en los que todas las ideas están tan estrechamente ligadas que se diría que no constituyen más que una. (...) Este tipo de actividades del entendimiento, que apenas pueden explicarse, incluso si se analizan, son prodigios para la razón, y sólo las comprenden los genios capaces de producirlas (...). En música, los fragmentos *di prima intenzione* son los únicos capaces de provocar esos éxtasis, esos arrobamientos, esos impulsos del alma que arrebatan a los auditores.”

Rousseau renueva aquí una teoría del conocimiento extático difundida por la filosofía

neoplatónica del Renacimiento italiano: la visión directa de una realidad suprema, constituida exclusivamente por las ideas. Esa visión global sólo está al alcance de la más alta facultad del alma —de su cima más refinada. En el siglo XVIII, y según la doctrina del genio, la visión no está dirigida al cielo de las verdades existentes: la mirada se proyecta hacia el porvenir y abarca todos los elementos de una creación original, todas las partes y todos los componentes de una obra que el artista *construye*.

Mozart, según el testimonio de su amigo Rochlitz, afirmaba poseer en la mente el conjunto de una obra que todavía no había anotado en el papel. Esa totalidad, empero, no había surgido de una sola vez, sino que la había ido elaborando mentalmente y de manera progresiva: “Va creciendo, la desarrollo cada vez más, siempre con mayor claridad. La obra está acabada en mi cabeza, o es como si lo estuviera, incluso si es un fragmento largo, y puedo abarcarla de un vistazo como un cuadro o una estatua. En mi imaginación, no oigo la obra en su transcurso, tal como debe desenvolverse, sino que poseo la totalidad en un solo bloque, por decirlo así.”

En el texto que he citado más arriba, Rousseau atribuye a la *prima intenzione* musical el don de la unidad sistemática y orgánica, que afirma haber experimentado en el plano filosófico durante su famosa “iluminación” en la carretera de Vincennes, cuando, en un instante turbador, todas las verdades de su sistema surgieron ante él, tan numerosas y tan estrechamente vinculadas entre sí que no llegó a captarlas todas. La extensión de un fragmento musical es más reducida, y resulta posible conservar y transcribir aquello que surge “todo de una vez” en la mente del compositor. Así hizo Mozart, si se da fe a la tradición biográfica, la noche que escribió la obertura de *Don Juan*.

Un fuego devorador

Rousseau estaba muy orgulloso del artículo *Genio* que había incluido en su *Diccionario de música*. En efecto, el artículo es excelente, y merecería ser más difundido. Completa los artículos *Prima intenzione* y *Composición*. En él se verá que la esencia del genio es indefinible, que se reconoce por sus poderes extraordinarios, que se exalta en contacto con otros genios, con el genio poético, en particular; y que, incluso si es un don de la naturaleza, se desarrolla sólo a costa de un trabajo tenaz: “No trates de saber, joven artista, qué es el genio. Si lo posees, lo sientes en tí. Si no lo tienes, no lo conocerás nunca. El genio del músico somete el universo entero a su arte; pinta todos los cuadros por medio de sonidos; hace hablar al silencio mismo; expresa ideas por medio de sentimientos, y sentimientos con sonidos; y excita en el fondo de los corazones las pasiones que expresa: la voluptuosidad, gracias a él, adquiere nuevos encantos; el dolor que él hace gemir arranca gritos; arde sin cesar y no se consume

JEAN STAROBINSKI

es un escritor y ensayista suizo. Miembro del Institut de France, ha escrito numerosas obras sobre el siglo XVIII, entre las que merecen particular mención *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* (1958), *L'invention de la liberté* (1964) y *1789: Les emblèmes de la raison* (1973).



Jean-Jacques Rousseau en el parque de Rochecardon (cerca de Lyon) (1795), cuadro del pintor francés Alexandre-Hyacinthe Dunouy.

nunca: expresa con calor la escarcha y el hielo; incluso cuando describe los horrores de la muerte, lleva en el alma esa sensación de vida que nunca lo abandona y que comunica a los corazones hechos para sentirla: pero ¡ay! nada dice a aquellos en los que no se encuentra su semilla, y sus prodigios son poco perceptibles para quien no puede imitarlos. ¿Quieres saber si una chispa de ese fuego devorador te anima; corre, vuela a Nápoles a escuchar las obras maestras de Leo, de Durante, de Jomelli, de Pergolese. Si tus ojos se llenan de lágrimas, si sientes palpar tu corazón, si te estremeces, si la opresión te sofoca en esos arrebatos, toma el Metastasio y trabaja: su genio enardecerá el tuyo, crearás siguiendo su ejemplo; eso es lo que hace el genio, y otros ojos te devolverán el llanto que los maestros te hicieron derramar...”

Rousseau (nacido en 1712) impulsa a su lector a buscar los grandes modelos en los genios napolitanos. Pero Rousseau simplifica: da la impresión de no saber que el italianismo se ha asentado en casi toda Europa. Es en Londres, junto a Juan Cristóbal Bach, donde Mozart en 1764 entra en contacto con el gusto italiano. Lo que Mozart va a adquirir, durante su viaje a Italia, en 1770, son conocimientos complementarios en la disciplina que Rousseau detestaba: el contrapunto. En el plano técnico, las lecciones de Martini, en Bolonia, fueron sumamente valiosas para el joven compositor.

Sin embargo, Mozart parece haber seguido los consejos de Rousseau, pues ¡viaja a Nápoles! Pero sin darse mucha prisa. Allí conoce a Jomelli (nacido en 1714), escucha varias veces su última ópera, *Armida abbandonata*. Pero el efecto que Rousseau anunciara no se produce: Mozart, en una primera carta, estima que la ópera está “bien escrita”. Algunos días más tarde, afirma que es “bella, pero (...) demasiado razonable y demasiado

arcaica para el teatro”. Ni lágrimas ni arrobamiento. El fuego anunciado por Rousseau ha perdido fuerza. El más ardiente no era el viejo maestro napolitano, sino Mozart, que ya no tenía nada que aprender de aquél.

Resulta peligroso asignar una tierra de elección al genio musical; supone querer “definir” demasiado el genio. Este se reconoce por las pruebas que da a condición de que haya hombres y mujeres dispuestos a escucharlo. Esta capacidad de atención no siempre es la misma en todas las épocas, los lugares y las sociedades. ¿Es un azar que los teóricos del genio, en el siglo XVIII, y Rousseau el primero de ellos, hayan sido al mismo tiempo los teóricos de la educación? ■

Un modelo absoluto

¿Dónde reside el secreto de un arte que adorna la verdad con colores alegres, pero conservando atisbos de la tristeza de su carácter verdadero? La Música, al engendrar estados psíquicos, es particularmente apta para cumplir esa curiosa labor de integración de lo peor en lo mejor, para lograr la paradoja de la disociación armoniosa. Entre todas las músicas, la de Mozart. Su canto real rompe con lo real; contiene las cosas en las que menos nos gusta pensar y que incluso nuestra mente rechaza; está totalmente impregnado de la presencia ineluctable de la muerte; pero para que podamos reconocerlas, al fin, es el mito brillante y diáfano de esas cosas. No nos abruma lo que hemos percibido, conservamos intacta nuestra esperanza. Mozart ofrece así al Arte un modelo absoluto.

Pierre Jean Jouve (1887-1976)
escritor francés
Le Don Juan de Mozart (1942)

Mozart con traje de luces

por Jean Lacouture

El pensamiento de la Ilustración nutre la obra mozartiana. Cristiano y francmasón, el músico está animado por un espíritu de fraternidad y de amor que resplandece como un desafío a su época.

MOZART, el Mozart adulado por Versalles y Londres, por Praga y por la corte de Viena no buscó el infortunio, el aislamiento, la miseria misma en que concluye su existencia, como otros buscan la maldición, porque amaba demasiado la vida. Sin embargo, se arriesgó a sufrir esos sinsabores y los soportó, porque se aventuró audazmente, a cara descubierta, por caminos donde los poderes del Antiguo Régimen, con un furor aterrizado pero todavía en armas, esperaban al enemigo —la libertad con traje de Luces.

¡Qué muchacho especial es, en efecto, el joven Wolfgang! Hijo de Leopold, nativo de la recatada Salzburgo y mimado por los grandes, a los treinta años decide poner música (pero no con sordina) a

Osmin, uno de los personajes de *El rapto del serrallo* (1782), ópera de Mozart, en una puesta en escena de Giorgio Strehler en la Ópera de París (1984).



las provocadoras *Bodas de Fígaro* de Beaumarchais, obra ya censurada por la policía imperial. ¿Qué es esa obra de un aventurero que se dedica a suministrar armas a la Revolución norteamericana, preludio de la francesa, si no un manifiesto igualitario y libertario, un panfleto contra todos los privilegios de la nobleza, y en primer lugar contra el derecho de pernada, y una prefiguración de la noche del 4 de agosto de 1789, en la que fueron abolidos los últimos privilegios feudales?

El rebelde

Quien no tenga en el oído el aria de Fígaro *Se vuol ballare, signor Contino* no puede hacerse una idea de la insolencia social y de la audacia que fueron necesarias para lanzar esas palabras y con ese tono a la cara de un público vienés empolvado y empelucado. El mensaje es claro: se acabó, nobles señores, la época de la arbitrariedad en que bastaba llevar calzón y espada para arrogarse todos los derechos. Otras relaciones humanas se preparan, Fígaro lo proclama, y Susana también a su manera, y hasta la astucia de Fígaro, el hombre, ya impaciente, apenas liberado de la hegemonía nobiliaria, de afirmar el poder marital...

Al año siguiente, Wolfgang irá aun más lejos, al poner en boca de Masetto, frente a un Don Juan ladrón de mujeres, de “su” mujer, porque él es “caballero”, un desafío que, según el gran poeta francés Pierre Jean Jouve, “anuncia nada menos que los movimientos de rebelión de la Revolución Francesa (...) La pequeña aria parece prima hermana del futuro *Ça ira* (...) Se aproxima una revolución que zanjará las dificultades humanas con medios más severos e impersonales.”

No hagamos, empero, de Mozart un militante revolucionario, un *sans-culotte*, un jacobino, un carbonario, un prologuista del *Sturm und Drang*. Hubiera detestado esos medios “más severos y



más impersonales”, de los que la Revolución de 1793 estimó conveniente servirse, así como su Pamina aborrece el puñal que le entrega su madre, la Reina de la Noche, para asesinar a Sarastro, el hombre de la luz.

Más luz

He aquí la gran palabra al fin pronunciada: no es la revolución lo que busca Mozart el rebelde, sino la luz. Toda su vida no es más que un avance hacia la luz, más luz, el “mehr Licht” de Goethe agonizante. Otros no han visto en la luz más que una dirección, una etapa o un medio: para él es un fin, pero un fin grandioso.

Si esa marcha se acelera y se intensifica en los diez últimos años, que lo llevan de *El rapto del serrallo* a *La flauta mágica*, ello se debe a que entra entonces en su periodo propiamente “iluminado”, masónico, bajo la égida del mayor iniciado de Alemania, Ignaz von Born, en el que Jean y Brigitte Massin creen reconocer el modelo del sabio Sarastro.

Que la influencia de Von Born haya sido directa o indirecta, la adhesión de Mozart a la

francmasonería se consolida con su adhesión a la logia vienesa llamada de “La nueva Esperanza Coronada”. Allí conocerá a Schikaneder, el futuro libretista, productor y actor de *La flauta mágica*, donde florece en 1791 el siglo de las Luces, mientras que en París la Asamblea Constituyente se separa tras proclamar que en adelante “todo hombre es libre en Francia”, reconocer el derecho de ciudadanía a los judíos y abolir los “delitos imaginarios” de lesa majestad y de herejía.

Sin embargo, diez años antes de *La flauta mágica*, en los comienzos de su vida masónica,

Tenida de la logia masónica de Viena *Zur gekrönten Hoffnung* (A la esperanza coronada), en la que el príncipe Nicolaus Esterházy actúa como maestro de ceremonias; Mozart, en primer plano a la derecha, habla con la persona que tiene a su lado.

La verdadera nobleza

Es el corazón el que hace noble al hombre, y aunque no soy conde, es probable que mi sentido del honor sea superior al de numerosos condes; y criado o conde, desde el momento en que me insulta, ¡es un canalla!

Mozart
20 de junio de 1781



Wolfgang Mozart indignado contra la hegemonía del príncipe-arzobispo salzburgoés Colloredo, había lanzado ya los primeros chispazos de ese fuego, no artificial, sino de luz, en *El rapto del serrallo*, composición turquesca profundamente filosófica, en la que en una mezcla confusa de turbantes, abanicos y babuchas, se afirma, bajo la luz de Oriente, la sabiduría.

La razón fraterna

No es aquí el hombre de Occidente, iluminado por el cristianismo, quien dicta los preceptos de la Razón. Es el sultán Selim quien, dominando las pasiones y las intrigas, anuncia a un torbellino de europeos aturdidos el juicio liberador: algo como para desconcertar a los vieneses todavía estremecidos por las incursiones de las tropas turcas en tierras danubianas.

He aquí a Europa en vías de liberarse del maniqueísmo que distribuye el Bien y el Mal a ambos lados de un meridiano imaginario, representado aquí por la cruz y allí por la media luna. No hay una sola palabra que pronuncie Selim que no sea expresión de la filosofía de la Luz. Tampoco da a entender en ningún momento que esas luces puedan ser exclusividad de Occidente.

Nueve años después, Sarastro se hace eco, un eco grandioso, de la equidad de Selim. Ya no se trata solamente de devolver la libertad física a unos cuantos atolondrados de Occidente perdidos en tierras del islam, sino de proponer a la colectividad humana normas de conducta basadas en la razón fraterna. Una razón que, bajo la invocación de Isis y Osiris, no rechaza en absoluto el recurso a lo religioso.

Genio nutrido por el cristianismo, Mozart no está, sin embargo, ligado a la Iglesia católica. En ese siglo en que la francmasonería nace al amparo

de la civilización cristiana, sin alimentar entonces el proyecto de destruirla, sino de iluminarla y liberarla del clericalismo, Mozart aparece como el heraldo de esa iluminación creadora.

Volvamos a Jouve para quien Mozart “genio religioso y casi irreligioso (...), escapa a toda categoría ideal —como Shakespeare, a la vez ateo, creyente, espiritual, brujo”. Y añade: “Ya no posemos medidas para determinar la talla de tales hombres. Nuestros seres se han vuelto demasiado pequeños.”

Decorado de *La flauta mágica* (1791), la última ópera de Mozart, durante una representación en el teatro de la Ópera Cómica de París (1879).



Traje de Sarastro, personaje de *La flauta mágica*, diseñado por el pintor francés Roger Chapelain-Midy.

JEAN LACOUTURE, periodista y escritor francés, es autor de importantes biografías, entre las que cabe mencionar las de André Malraux (1973), Léon Blum (1977), De Gaulle (3 tomos, 1984-1986), y su última obra dedicada a Champollion (*Champollion, une vie de lumières*, 1989).

“Todo ángel es terrible” por Olivier Messiaen

El gran músico francés explica su predilección por Mozart...

“**L**O bello no es más que un grado de lo terrible. Lo admiramos, porque permanece impasible y desdeña destruirnos.” Estas palabras de Rainer Maria Rilke se aplican perfectamente a la música de Mozart. Música pura y perfecta. Mozart es el más músico de los músicos. En vano se buscaría un error en su obra.

El acento en Mozart. En sus ritmos femeninos, el acento está en el lugar apropiado. La melodía en Mozart. Líneas melódicas tan personales, tan poéticas. ¡Qué gracia en el aria de Susana de las *Bodas*, qué dulzura de trino en el andante de la sinfonía *Haffner*! La armonía en Mozart. Siempre leve, siempre esperada, siempre verdadera. Armonía suave cuando es tonal (el *Ave verum*, el movimiento lento de la sinfonía *Júpiter*). Armonía angustiosa cuando es cromática (la sinfonía en sol menor, y el andante del concierto para piano en la mayor K. 488, y el movimiento lento del concierto *Jeunehomme*). Armonía desconcertante a veces, como en la asombrosa escena de la Estatua del Comendador al final de *Don Juan*, donde se encuentran ya (realzadas por los trombones) dos sonoridades predilectas de Debussy: el acorde de quinta y cuarta, y un acorde alterado que pertenece a la gama por tonos. La forma en Mozart. Siempre perfecta y siempre distinta (las grandes sinfonías y los conciertos para piano). El teatro en Mozart. Hombre de teatro por excelencia, Mozart, de una sola vez y con un aria definitiva, crea un personaje (Querubín, la Condesa, Sarastro, Papageno). Sus finales de acto son obras maestras escénicas. Pierre Jean Jouve ha dicho que el final de *Don Juan* era “una de las páginas formidables de la Música”.

En Mozart la orquestación posee la misma autenticidad que el acento, la línea melódica, las armonías, la forma. Mozart —antes que Berlioz— tuvo el sentido del timbre específico. Primer ejemplo: el trío del minueto de la sinfonía en mi bemol (K. 543) donde los dos clarinetes superponen el agudo al caramillo del instrumento, la flauta hace eco, y el cromatismo de los violines

llama a las dos trompas, cálidas y aterciopeladas. Segundo ejemplo: la súplica de las tres máscaras negras, antes de la fiesta en *Don Juan*, en que las vocalizaciones de las dos voces femeninas están sostenidas sólo por la voz del tenor, las trompas y la madera. Tercer ejemplo: en la *Zauberflöte*, el efecto casi moderno del “glockenspiel” solo en el agudo, acompañado por el coro masculino en el grave pianissimo. Cuarto ejemplo: la escena del baile en *Don Juan* con, antes que Darius Milhaud, sus cuatro músicas superpuestas: la gran orquesta, dos pequeñas orquestas en el escenario y las réplicas de los personajes.

Se han hecho de Mozart varios retratos: el niño que toca el clavicordio para las damas de la corte, el hijo respetuoso de su padre Leopold, el joven enamorado de todas las cantantes, el servidor insultado presentando airadamente su renuncia al malvado príncipe-arzobispo, el genio incomprendido, que muere de hambre, de frío y de cansancio.

Todas esas imágenes son verdaderas y falsas a la vez. El adjetivo “angelical” es tal vez el más apropiado. Angelical, sí, y, por ese motivo, sumamente difícil de comprender y de interpretar. Su encanto aparente esconde un profundo misterio. Como ha dicho también Rainer Maria Rilke: “Todo ángel es terrible”. ■

La lengua del genio

¡He aquí al Maestro de los maestros! No es ni italiano ni alemán. Es de todos los tiempos y de todas las épocas, como la lógica, la poesía y la verdad. Sabe hacer hablar a todas las pasiones, a todos los sentimientos en la lengua que les es propia.

George Sand (1804-1876)
escritora francesa

Dos creadores fuera de por Manfred Osten

De la misma generación, el compositor de La flauta mágica y el autor de Fausto superan ambos, por la profundidad de su genio, la capacidad de comprensión de su época. Dos solitarios que conservan una extraordinaria actualidad...

GOETHE tenía un elevado concepto de *La flauta mágica* (K. 620, 1791), la última ópera de Mozart. En la época en que dirige el teatro de Weimar, la hace representar cerca de cien veces. Y, en 1795, cuatro años después de la muerte del músico, comienza a escribir una continuación de *La flauta mágica*, que llevará hasta el comienzo del segundo acto. Puede verse en este gesto el homenaje tardío de un ser fuera de su tiempo a otro, considerado como un hermano dilecto.

Cuando en 1830 Goethe evoca al maestro desaparecido desde hace largo tiempo, es la imagen del niño prodigio la que acude a su mente, la del “muchachito con su peluca y su espada” que da, a los siete años, un concierto en Colonia. ¿Imagen nostálgica de un pasado rococó que nunca volverá? ¿Pero cómo explicar entonces las explosiones de violencia que atraviesan algunas obras de Mozart y esa vehemencia que está en flagrante contradicción con los hábitos musicales y artísticos de la época?

La gracia y la autonomía

Mozart afrontó esa contradicción desde su segundo viaje a París, en 1778. En las comedias y en las óperas cómicas que se daban en la capital francesa, la crítica social anunciaba las conmociones políticas que iban a producirse. Melchior Grimm, el mentor y protector alemán de Mozart en París, se presentaba políticamente como amigo de Voltaire y de Diderot, lo que no dejó de tener efectos en Mozart. Constanza, la esposa del músico, aseguró al editor musical Novello que una de las lecturas favoritas de su marido era una obra de nueve volúmenes que figuraba entre las incluidas en el Índice —“una obra revolucionaria francesa” supone Novello, lo que es verosímil.

Confirman esta hipótesis las siete grandes óperas de Mozart, compuestas en el decenio que desemboca en la Revolución Francesa. Durante

esos diez años se desarrolla en él una desconfianza creciente hacia el absolutismo religioso y principesco, y se afirma la reivindicación, en el pensamiento como en el canto, de un ser humano autónomo. El mundo cerrado del barroco se disuelve en la apertura fascinante y temible de lo moderno. Mozart celebra ese momento de esperanza en una convivencia humana de igual a igual en la utopía de la ópera. ¿Y Goethe? Exalta también ese instante, confiando igualmente en la utopía, en su tragedia *Ifigenia en Táuride* (1787), aun cuando sea transitoriamente y con una mirada irónica.

Figuras que anuncian una humanidad liberada de sus cadenas, interiores y exteriores, la Ifigenia de Goethe y la Pamina de Mozart se atreven a realizar la más novedosa de las alianzas, la liberación del hombre venida de lo alto así como lograda desde abajo. Pero el individuo no consigue una plena y total autonomía a menos que, como dice Goethe, “cosas exteriores y totalmente inesperadas vengan a ayudarlo”. Esta intervención es una forma de gracia. Pamina marca bien esta articulación entre el reino de la gracia —último acto, y ya resignado, de un solo ser que es el soberano— y el reino de la autonomía —del individuo liberado y revelado a sí mismo. Pamina, como Ifigenia, suscita el elemento inesperado que viene de arriba: ella lleva e incluso obliga al soberano a perdonarla.

Así, el dramaturgo y crítico teatral Ivan Nagel señalaba, en 1985, en sus reflexiones sobre las óperas de Mozart: “En sus comienzos, el clasicismo musical aspira a un progreso integral de lo humano. Una aspiración semejante sólo pudo nacer durante la breve alianza entre la nobleza y la burguesía, que tuvo lugar en Viena y en Weimar bajo la protección de un despotismo ilustrado.” Una “protección”, añade, que pronto resultó ser una “quimera política”. Pamina e Ifigenia parecen pues estar unidas en el presente de un instante utópico.

su tiempo: Goethe y Mozart



La aparición del presente

¿Pero dónde se sitúa Mozart? Su lugar es difícil de determinar. Ivan Nagel demuestra que, como un auténtico Proteo, el genio de Mozart se mueve entre dos polos: la gracia venida de lo alto del Antiguo Régimen y el principio de esperanza de la autonomía individual. Según él, la gracia está en el centro de la ópera seria mientras que la autonomía inspira los grandes dramas musicales que, entre 1781 y 1791, rompen con un género que estaba anquilosado.

Durante el verano de 1791, en circunstancias que en Francia la pareja real que huía era detenida por su pueblo, Mozart compone para el emperador Leopoldo II, coronado rey de Bohemia, una ópera que celebra al soberano lleno de benevolencia hacia todos los conjurados (*La clemencia de Tito*, K.621).

Si es un paso atrás, queda anulado por dos pasos adelante. En *Don Juan*, Mozart presiente con lucidez el porvenir, es decir el autooscurecimiento rápido de las Luces por la ideología. Con la figura de Don Juan, un ego con autonomía ilimitada

sucumbe a la maldición. La libertad del seductor se sacrifica en nombre de una moral burguesa que se revela en el segundo acto de *La flauta mágica*. Y en la música masónica se advierte ya la imagen de una sociedad que ve en la virtud el único valor universal y que rechaza, asimilándolo al mal, todo comportamiento que se aparte de ella.

El espacio, entre todos esos mundos, propio de Mozart, su lugar visible y secreto a la vez, es el impulso bufo del final de *Las bodas de Fígaro* (K. 492, 1786). Ivan Nagel insiste en la idea que ese final revela, con una perfección inefable, “una manera de vivir el momento actual sin que lo perturbe la menor nostalgia, una libertad sin precedentes frente a la utopía, que marca el desenlace del nuevo arte musical”. ¿Por qué? Porque aquí, a guisa de desenlace, un maestro, un soberano incapaz de un acto de gracia es admitido por gracia en la comunidad escénica y bufa de los cantantes, en ese “todo no totalitario” que forman, en la unidad, la fusión, soñada desde siempre, entre dicha y sociedad, razón y naturaleza.

No es de extrañar que Goethe haya visto en

A la izquierda, Goethe en la *campiña romana* (1787), detalle, del pintor alemán Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Arriba, Mozart con la condecoración de caballero de la orden de la Espuela de Oro (detalle), retrato anónimo (1777).

el creador inmenso de esta gracia operística al depositario de una gracia de naturaleza metafísica, o, más bien, “demoníaca”: “los demonios, para hostilizar y engañar a la humanidad, emplean a veces criaturas solitarias que han dotado de una seducción sin parangón... así hicieron de Mozart una figura de la música que no es posible igualar.”

Es precisamente este aspecto inaccesible, esta gracia milagrosa que representa la existencia de Mozart la que le valdrá ser inactual en su época. Un destino que Goethe, mucho más tarde, compartirá a su vez, y que inspira a Nietzsche, en 1886, esta reflexión: “Su existencia no tiene ninguna relación con su nación; no ha vivido y no vive aun más que para algunos (...) Goethe (...) es, en la historia de los alemanes, un intermedio sin continuación.”

La soledad del genio

Los biógrafos de Mozart establecieron muy pronto una relación lógica entre la desgracia en la que Mozart cayó al final de su vida, y su celebridad de niño prodigio. No sólo se admiró al joven Mozart y a su hermana como fenómenos que los músicos ponían a prueba, que analizaban los filósofos y que mimaban las princesas de una parte de Europa. Su propia existencia aparecía como una emanación de la gracia divina, acorde con la noción, aun muy arraigada en esa época, de lo milagroso. El espíritu del gran público estaba particularmente dispuesto a exaltar la imagen del niño prodigio. Los últimos años del músico, el divorcio creciente entre las convenciones del lenguaje musical de su tiempo y el estilo que le era propio no podían contrarrestar esta visión limitada. En la medida en que eligió, en la mitad de su vida, su libertad de expresión personal, la soledad de Mozart fue cada vez mayor. Lo que la posteridad considera un salto cualitativo



Nueva contradanza “Don Juan” a partir de los temas de Mozart. Aires de danza inspirados en la música de Mozart, grabado francés del siglo XIX.

sólo suscitó, entre sus contemporáneos, extrañeza e incompreensión.

Las óperas y la música de cámara, sobre todo, provocaron hostilidad. Haydn, que hacía evolucionar la música galante hacia el cuarteto de cuerda clásico, aparece como un conciliador: sabe hacer plausible el nuevo género para los conocedores y los aficionados. Mozart, tan próximo a Haydn en la escritura del cuarteto de cuerda, debe afrontar vivas críticas. Así, en 1782, en el *Musikalischen Kunstmagazin*, el influyente compositor berlinés Johann Friedrich Reichardt reprocha abiertamente a la música instrumental de Mozart el hecho de ser “altamente antinatural”, puesto que “primero es jubilosa, pero de repente triste y, con la misma brusquedad, alegre nuevamente”.

Según Nissen (uno de los primeros biógrafos del músico), Anton Hoffmeister, editor y compositor amigo de Mozart, remitió a éste los honorarios de los cuartetos para piano y cuerda (K. 478 y K. 493), que se vendían mal, rogándole encarecidamente que no compusiera los otros cuartetos previstos en el contrato, con la siguiente recomendación: “Escribe siguiendo el género popular, si no yo no puedo pagar ni imprimir nada para ti.”

A esta incompreensión es posible oponer el juicio célebre dirigido en febrero de 1785 por Joseph Haydn a Leopold Mozart (precisamente después de haber oído el último y más audaz de los cuartetos que Mozart le había dedicado, las “Disonancias”, K. 465): “Se lo digo ante Dios, como hombre honrado, su hijo es el más gran compositor que conozco personalmente o de nombre: tiene buen gusto y, además, la más acabada ciencia de la composición.” Entre las exigencias de su arte y lo que esperaba el público, el genio de Mozart no encuentra, en su tiempo, lugar alguno. Un destino que, en cierto modo, comparte con Goethe. ¿Por qué? Porque su genio, igualmente inmenso, representa un intento

La manera de componer

Mozart prefería tocar de noche, y como a menudo el trabajo corría prisa, no es difícil imaginar de qué manera su organismo tan frágil pudo resistirlo... Componía todo con una facilidad y una soltura que podían, a primera vista, dar la impresión de que lo hacía apresuradamente. Nunca empleaba el clavicordio para componer. Su imaginación le presentaba la obra completa, clara y vívida, desde el comienzo, y su gran conocimiento de la composición le permitía captar de inmediato la armonía de ésta. En los borradores de sus partituras rara vez se encuentran pasajes tachados o suprimidos. No hay que deducir sin embargo que no hizo más que trasladar con rapidez sus obras al papel. Estas se encontraban siempre terminadas en su cabeza antes de que empezara a escribirlas. Cuando se le daba la letra para que compusiera la música, hacía un análisis detenido, reflexionaba profundamente y después daba rienda suelta a su imaginación. Elaboraba a continuación completamente el pensamiento en el clavicordio y después comenzaba a componer. Para él, componer era una tarea fácil, durante la cual a menudo bromeaba y se divertía.

Franz Xaver Niemetschek (1766-1849)

compositor checo, autor de una biografía de Mozart publicada en Praga en 1798.

análogo de acceder a la historicidad, pero minándola al mismo tiempo desde el interior. Conflicto que desemboca en un renunciamiento, teórico y práctico; el escritor decide no publicar el *Segundo Fausto*, sin embargo concluido. Se niega, en vida, a entregar a sus contemporáneos su preocupación central.

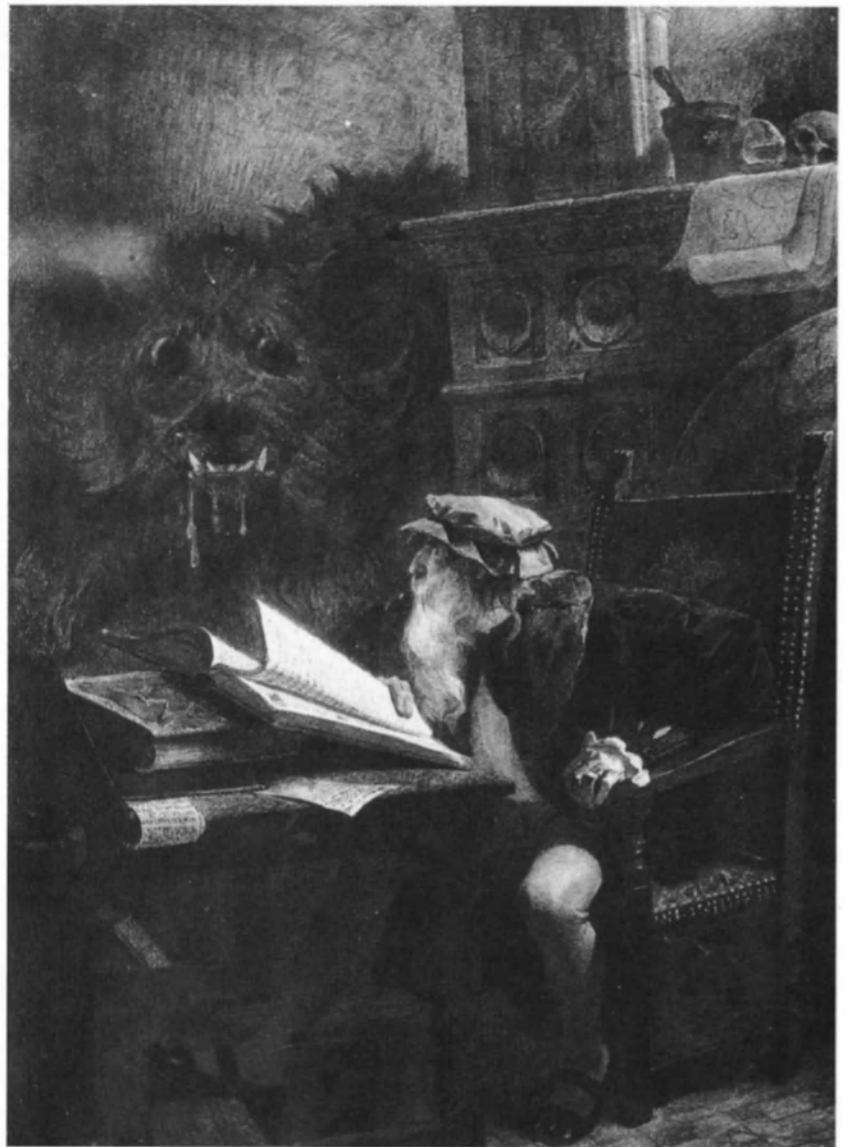
El legado de Goethe a Mozart

Este aislamiento culmina en la paradoja de una existencia desgarrada entre representación y marginalidad. La vida de Goethe supera, por su dilatada trayectoria, la breve existencia de Mozart. De sus éxitos de juventud como *Götz* y *Werther*, esa larga evolución lleva al escritor a una “olímpica soberbia”, que, a decir verdad, no se trasluce de ningún modo en la sucesión de crisis y de fracasos, de éxitos a medias y de decepciones que conoció —una falta de armonía entre un hombre y su tiempo que llega, en varias oportunidades, hasta la fuga. A esta fuga corresponde Ifigenia, figura similar a la Pamina de Mozart —la obra será por lo demás un fracaso literario. A esta fuga obedece también el acto por el cual Goethe, cuatro años antes de su muerte y treinta y siete años después de la de Mozart, designa expresamente al músico como ejecutor testamentario de su “preocupación central”, a saber su *Fausto*.

El solitario de la Restauración, arrinconado entre partidarios de lo germano y liberales, entre antiguos y modernos, elige a Mozart como el contemporáneo póstumo de su inactualidad y le confía su gran obra. Este drama en el que se expresa una hostilidad desconcertante hacia su época, moderada por la ironía y el símbolo, esa tragicomedia de la humanidad y sus errores, la entrega al creador de *Don Juan*. Y Eckermann, el fiel secretario, anota el 12 de febrero de 1829: “Mozart debería haber compuesto la música de *Fausto*.”

El ciudadano del mundo y el habitante de Weimar, el cosmopolita en su provincia, súbdito de un reino intermedio entre el “no más” y el “aun no”, que sociológicamente podría definirse como una fase transitoria entre la pre y la post-burguesía, Goethe, pues, observa en una carta de 3 de noviembre de 1820: “Hay todavía muchos (...) errores fantásticos (...) Nuestro amigo Fausto debe pasar por ellos también.” ¿Entonces, sólo Mozart habría podido componer la música que acompañara esos “errores fantásticos”? ¿Esta historia faustiana, inmemorial y siempre actual, donde el hombre vuelve a empezar el juego de las ilusiones y de las decepciones, del amor y de la violencia, de la guerra y de la avidez económica, hasta el final donde advienen la gracia y la redención?

Goethe estaba persuadido de que sólo Mozart habría podido lograrlo, cosa que justificó de inmediato así: “Lo repugnante, lo temible, lo repulsivo, que (la música adecuada a *Fausto*) debería en cierta medida encerrar, no gusta en esta época. Una música semejante debería seguir la corriente



El perro de aguas (Fausto sentado), obra del pintor francés Jean-Paul Laurens (1838-1921).

de la de *Don Juan*.” Así, Goethe, advirtiendo en esa ópera aspectos repugnantes, repulsivos y temibles, hace de tal obra una apreciación opuesta a la gracia apolínea y solar que la época prestará al “genio mozartiano de amor y de luz” (Richard Wagner).

¿Y el *Fausto* de Goethe? Contiene también aspectos repulsivos. El propio Goethe, en sus *Xenien*, calificó a su héroe de hombre diabólico (Teufelskerl): “El diablo debe ser por sí solo un mundo/Para albergar cosas tan repulsivas.” El 6 de mayo de 1827 comparó el destino de ese “Teufelskerl” con el viaje de Don Juan hacia el infierno: “He aquí que me preguntan qué idea procuré encarnar en mi *Fausto*; ¡cómo si pudiera saberlo y decirlo! Del cielo al infierno, pasando por el mundo, así podría formularse...”

¿Fausto y Don Juan, dos viajeros hacia el infierno y, por ende, dos hermanos espirituales? ¿Y Mozart y Goethe? ¿Contemporáneos más allá de su época, ayer y hoy? Allí reside tal vez el secreto de su profunda actualidad. No se debería a esa naturaleza humana superior, trascendente, que se ha atribuido tantas veces a uno y otro, sino que obedecería, mucho más, a la energía con la que ambos inauguran la época moderna. ■

MANFRED OSTEN, escritor y diplomático alemán, es consejero cultural de la embajada de Alemania en Tokio (Japón). Ha publicado ensayos sobre Goethe, Mozart, Schubert, Holderlin, así como libros de poemas y artículos en importantes periódicos alemanes. Prepara un libro de retratos literarios de escritores japoneses.

Del eclipse al renacimiento

AMÉRICA LATINA

por Hugo García Robles

Caprichosa posteridad del genio... En el siglo pasado y hasta la primera mitad del actual, Mozart era considerado un músico de segunda categoría, cuando no ignorado. El pleno reconocimiento de su genio es reciente. Un itinerario que queda ilustrado por su historia en América Latina.

EN el año 1791, el mismo de la muerte de Mozart, ve la luz un folleto firmado por un oscuro músico salmantino, que retrata a los compositores y sus méritos, estableciendo una suerte de *hit parade* culterano, una selección representativa de gustos y valoraciones en boga. Allí se lee: “Si a Apolo le colocó la gentilidad entre los dioses porque tañía bien la lira, ¿qué haría si en nuestros días viera al célebre don Antonio Lolli, don Manuel Carreras, don Melchor Ronci, don Jaime Rosquillas? ¿Si a sus oídos llegaran las composiciones y conciertos de don Josef Haydn, don Ignacio Pleyel y nuestro español don Josef Castel? ¿Si oyeran las de Paisiello y Cimarosa para el teatro...?”

El nombre de Mozart brilla por su ausencia. El de Antonio Lolli representa a la escuela violínica italiana y se comprende que, gracias a sus abundantes giras por España, haya perdurado su nombre. Los compositores españoles como Josef Castel provienen del mundo teatral, de la tonadilla escénica y la ópera. A la ópera pertenecen también los citados Paisiello y Cimarosa, mientras que quienes representan el arte instrumental son inobjetablemente Haydn y Pleyel.

Silencio, por lo tanto, sobre el arte de Mozart. Ausencia que confirma el poema *La música* del célebre fabulista Tomás de Iriarte, quien varias veces en su obra poética rendirá homenaje a la música de Haydn. La pintura española se hace eco de esa reiterada exaltación. Así, cuando Goya retrata al duque de Alba y decide destacar su bien ganada fama de protector de músicos, lo representa apoyado en un pianoforte sobre el cual un violín insinúa su prestigio de virtuoso del arco, y con una partitura entre las manos que lleva, bien claramente, el nombre de Haydn.

Madrid no hacía más que reflejar la situación general en Europa. Si la muerte del autor de *Las bodas de Fígaro* lo arroja a la fosa común de los ignorados, en 1809 las exequias de Haydn convocan a toda la vida oficial vienesa, incluida la guardia de honor del ejército de ocupación napoleónico.

En España los duques de Benavente, melómanos probados, ejercieron su mecenazgo con Luis Boccherini, sin duda el compositor más importante en la España de la época. Allí no termina el prestigio de los duques como amigos de la música. En competencia con la Casa de Alba, intentan alcanzar al propio Haydn y lo logran. Un contrato firmado en Esterhazy el 20 de octubre de 1783 establecía el compromiso de hacer llegar a Madrid, a manos de los nobles contratantes, todas las obras de Haydn, excepto aquellas amparadas por un contrato previo.

Sin embargo, ese interés profundo y duradero de las casas nobles por la música de Haydn, de Boccherini y de otros maestros (el avituallamiento sonoro de sus dominios, por decirlo así) no debe hacer olvidar que el ascenso del teatro anuncia ya un cambio en los gustos artísticos. Con el estallido del Romanticismo, en el siglo siguiente, el teatro va a convertirse en el lugar de expresión por excelencia de la nueva sensibilidad.

Nadie advierte entonces que las batallas de Victor Hugo y de Berlioz, los desafíos de *Hernani* y de la *Sinfonía fantástica* hunden sus raíces en las armonías revolucionarias de *Don Juan* y de *La flauta mágica*, por no hablar de las últimas sinfonías de 1788...

El triunfo de Rossini

Mientras tanto, en América Latina, durante los años finales del siglo XVIII, en el preámbulo histórico de la independencia, fiel al clima cultural de Madrid, el teatro estuvo dominado por la “tonadilla escénica”, versión española de la ópera, con acción escénica, obertura, coros, danzas y un libreto literario de inspiración claramente popular, al igual que su música.

El éxito de la ópera italiana marca el fin de la tonadilla. En un primer momento, en un tramo que puede fijarse entre 1810 y 1825, la ópera llega al teatro hispanoamericano en forma fragmentaria: arias, dúos, escenas e incluso trozos más extensos son cantados en los escenarios del



continente. A partir de 1825 la representación de óperas completas inaugura una nueva etapa en la evolución de la ópera en suelo no europeo. El arribo a Nueva York en 1825 de Manuel García, gran cantante y pedagogo español, con su compañía, constituye el primer hito de esa evolución. Al estrenar allí *El barbero de Sevilla* suscita una verdadera fiebre rossiniana que no disminuirá hasta que se encienda, a partir de 1850, la estrella de Verdi.

El nombre de Mozart permanece sepultado por el aluvión operístico. Después de dos años de actuación exitosa, Manuel García deja los Estados Unidos y estrena en México, en 1827, la misma ópera con igual aplauso. Simultáneamente, más al sur del continente, el fenómeno se reitera con la presencia de los hermanos Tanni, cantantes italianos que dan a conocer, en Buenos Aires, la primera ópera italiana que se representa en el Río de la Plata: el *Barbero* de Rossini, por supuesto. En 1830 Teresa Schieronni y Margarita Caravaglia ofrecen en Chile la primera función operística, pero con una novedad ya que en lugar del sempiterno *Barbero*, se estrena en tierra chilena *El engaño feliz* del mismo Rossini.

Si se verifica la historia de la música en Caracas, Lima o Río de Janeiro, se repite el mismo

esquema: el predominio abrumador del *crescendo* rossiniano.

Pese al aplastante triunfo de la ópera italiana, la música de Mozart hace unas escasas y tímidas apariciones. Algunas fechas, algunos lugares.

En el Río de la Plata, el canto operístico tiene un precursor en el barítono Miguel Vaccani. Nacido en 1770 en Milán, su carrera latinoamericana lo lleva del norte al sur del continente

El director de orquesta austríaco Erich Kleiber y su orquesta frente al teatro Colón de Buenos Aires en 1926.

La comprensión del genio

La grandeza de Mozart resplandece eternamente. Si una determinada generación dejase de prestarle atención, ¿qué importaría? Las leyes de la belleza son siempre las mismas y una moda pasajera sólo podría empañarlas poco tiempo. ¿Ha alcanzado nuestra época el alto nivel necesario para apreciar a Mozart? ¿Tenemos hoy en día la sutileza y la sana ingenuidad que se requieren para comprender verdaderamente a Mozart?

Edvard Grieg (1843-1907)

compositor noruego

artículo sobre *Mozart und seine Bedeutung für die musikalische Gegenwart*, publicado el 21 de enero de 1906 en la *Neue Freie Press* en Viena



(itinerario clásico que será también el del joven Toscanini). Sus comienzos en Río de Janeiro datan de 1822. En esa época la corte lusitana era un centro artístico de primer orden en que el esplendor barroco no se había apagado del todo. Precisamente en Río se estrena, en 1819, el *Requiem* de Mozart, dirigido por José Mauricio Nunes García (1767-1830). Nacido en esa ciudad, Nunes García, que había recibido de su madre las primeras lecciones de música, se ordena sacerdote en 1792 y seis años más tarde es maestro de capilla de la catedral de Río. Frente al italianismo reinante, al que no escapó la brillante corte de Río, la obra de Nunes García como compositor revela un sorprendente conocimiento de la música alemana.

Pero Nunes García era hombre de iglesia y no de teatro. Otros deberán encargarse de mermar la preponderancia italiana. Miguel Vaccani canta en Buenos Aires el papel de Leporello mientras que su esposa María Cándida interpreta el de Zerlina, en el *Don Juan*, en 1827. Y ese mismo

Arriba, retrato del duque de Alba, por el pintor español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

A la derecha, retrato de Pedro I, rey de Portugal y emperador del Brasil, en 1825, por Henrique J. Da Silva (1772-1834).

año, exactamente el 8 de febrero, Angelita Tanni canta en la misma ópera el papel de Doña Ana.

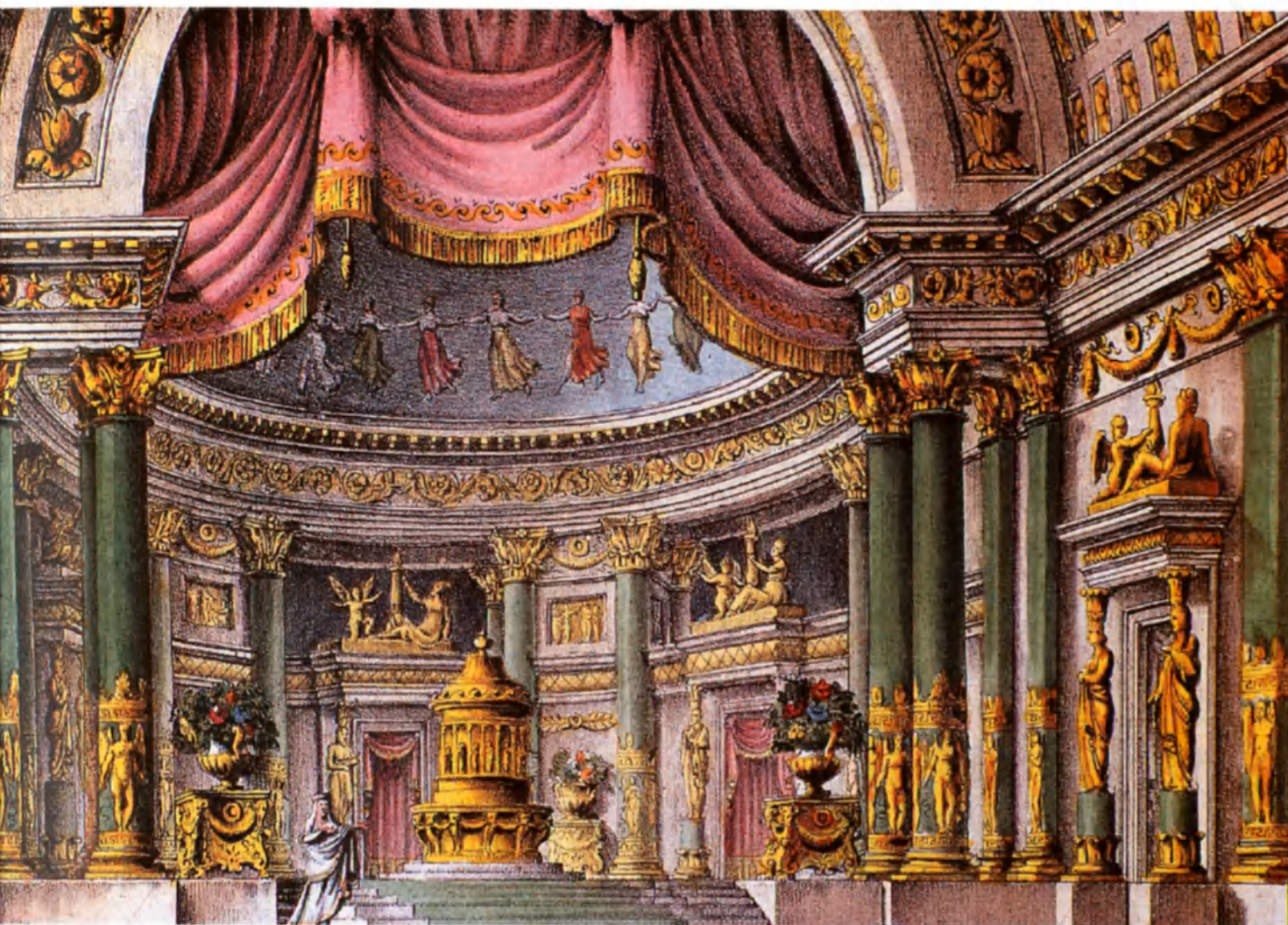
Son episodios fragmentarios, excepciones que rompen brevemente el predominio operístico rossiniano con el nombre de Mozart. Pero sin duda encuentran acogida. De modo que, cuando en 1880 se inaugura el Teatro San Felipe en Montevideo, construido sobre las ruinas de la Casa de Comedias, en su fachada aparece el nombre de Mozart.

Hacia el tercio final del siglo XIX existen ya signos claros del desarrollo de la música instrumental y la consolidación del concierto en la vida cultural hispanoamericana, al igual que la ópera y el teatro.

Tal como había sucedido en Europa, la música instrumental, a través de sociedades filarmónicas y grupos de aficionados, pugna por gestar su propio espacio. Mientras este proceso no culmina, reina la confusión entre el concierto propiamente dicho —en sentido moderno— y la ópera, mezclándose fragmentos instrumentales con arias y escenas líricas. Así lo prueba el hecho de que en 1850, durante el recital que ofrece en Montevideo Camilo Sivori, el gran virtuoso discípulo de Paganini, la orquesta de la Casa de Comedias interpreta la obertura de *Don Juan*. Y en Santiago de Chile, la orquesta del Orfeón de Santiago, sociedad filarmónica, interpreta en mayo de 1869 la sinfonía en do de Mozart, sin indicar si se trata de la “Linz” (K.425) o la “Júpiter” (K.551)...

Así, pues, en el periodo que va de 1880 a 1930 se consolida la institución del concierto y la aparición de orquestas sinfónicas nacionales en Hispanoamérica; el nacimiento de otros medios de comunicación (radio, disco) contribuye a estimular el entusiasmo por la música y a sostener su difusión.





Decorado creado en 1830, en Italia, para la ópera *Dido* (1794) del compositor italiano Giovanni Paisiello.

Europa constituye una vez más el gran proveedor, la fuente capaz de brindar a los oyentes no sólo la obra sino también el modelo de interpretación. Cabe recordar que transcurre casi un siglo entre la muerte de Mozart y la gran biografía de Otto Jahn, la primera que abre las puertas definitivas de la valoración y redescubrimiento del genio de Salzburgo. Pero habrá que esperar hasta 1912 para que aparezcan los primeros tomos del monumental estudio biográfico y crítico en cinco volúmenes de Teodoro de Wyzewa y Georges de Saint-Foix. La reedición del catálogo temático de Köchel por Alfred Einstein data de 1937. Basten esas rápidas observaciones para demostrar que la tardía reputación de Mozart en tierras hispanoamericanas está vinculada estrechamente a su lento redescubrimiento en Europa.

El siglo XX, siglo mozartiano

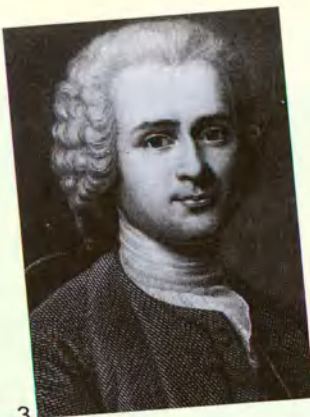
Musicalmente, la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial y el terrible clima político que la precedió trajeron a Hispanoamérica un beneficio cultural inesperado. En la dramática circunstancia de las persecuciones raciales e ideológicas de la década de 1930, un importante número de artistas (y no solamente músicos) van a buscar en el exilio

del otro lado del Atlántico un nuevo marco de expresión para su arte. Destacan entre ellos dos directores de orquesta alemanes, Fritz Busch y Erich Kleiber, eminentes intérpretes de Mozart, al igual que Bruno Walter, quien por las mismas razones se instaló en Estados Unidos.

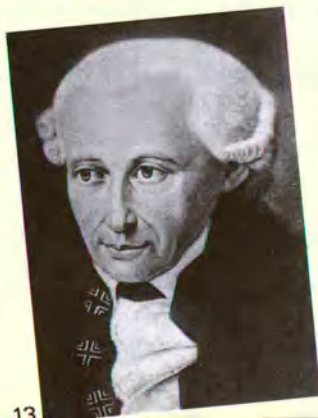
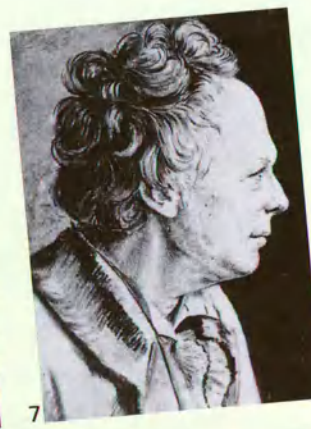
El nombre de Busch está asociado al festival de Glyndebourne y sus grabaciones de *Las bodas de Fígaro*, de *Don Juan* y de *Così fan tutte* recogen momentos estelares de la interpretación mozartiana. El Teatro Colón de Buenos Aires acogió a Kleiber y Busch en creaciones memorables de las óperas de Mozart. Busch, de 1935 a 1948, y Kleiber, de 1938 a 1951, difundieron en suelo hispanoamericano (Chile, Brasil, Argentina y Uruguay) un mensaje de espiritualidad artística, ligada al nombre de Mozart en muchas ocasiones. Además, y para gran beneficio de la vida cultural del continente, ambos maestros supieron transmitir a numerosos discípulos latinoamericanos su pasión por la música de Mozart.

El ciclo de la aventura mozartiana en América Latina, iniciado a fines del siglo XVIII en medio de una indiferencia casi total, la misma que reinaba por entonces en Europa, se cierra con la llegada de esos ilustres vástagos desgajados del viejo tronco de la cultura europea que darán en el nuevo mundo brotes llenos de pujanza y de fervor.

HUGO GARCÍA ROBLES, musicólogo uruguayo, es crítico musical en su país y colaborador de la RAI (Radio-Televisión Italiana) en temas musicales y literarios. Entre sus publicaciones merece particular mención *El cantar opinando* (1969), ensayo sobre la canción de protesta en el Uruguay.



Los contemporáneos de *Wolfgang* **Mozart**



1. Juan Cristían Bach (1735-1782).
2. Friedrich von Schiller (1759-1805).
3. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).
4. Georg Friedrich Haendel (1685-1759).
5. Joseph Haydn (1732-1809).
6. María Teresa (1717-1870).
7. Christoph Willibald von Gluck (1714-1787).
8. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).
9. Catalina II la Grande (1729-1796).
10. Carlo Goldoni (1707-1793).
11. Giovanni Paisiello (1740-1816).
12. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799).
13. Immanuel Kant (1724-1804).
14. Metastasio (1698-1782).

BACH

El gran Juan Sebastián Bach, padre de la música alemana, muere en 1750. Mozart hará sus primeros estudios en la obra de uno de sus hijos, Carlos Felipe Manuel, y conocerá más adelante al menor de ellos, Juan Cristián, en Londres.

SCHILLER

Nacido en 1759, Friedrich von Schiller, uno de los más ilustres representantes de la literatura alemana del siglo XVIII, es contemporáneo exacto de Mozart. Ambos compartirán el mismo interés por el renacimiento del teatro alemán.

GOETHE

Johann Wolfgang Goethe figurará entre los más grandes admiradores de Mozart, a quien había conocido muy niño. "Yo mismo tenía en aquel entonces unos catorce años, y recuerdo perfectamente a ese muchachito con su peluca y su espada." Goethe pensará incluso en escribir una continuación de *La flauta mágica*.

ROUSSEAU

La breve ópera alemana, *Bastión y Bastiana*, que Mozart compuso en 1768, no habría existido jamás si Jean-Jacques Rousseau no hubiera escrito por su parte *El adivino de aldea* que hizo furor desde 1752.

RAMEAU

La familia Mozart acaba de trasladarse de París a Londres cuando muere, el 12 de septiembre de 1764, el compositor francés Jean-Philippe Rameau. Su nombre nunca había aparecido en la correspondencia parisiense de Leopold Mozart. La época de Rameau había pasado.

HAENDEL

Es durante una corta estancia en Londres, en 1765, cuando el pequeño Wolfgang toma conciencia de la importancia de la obra de Georg Friedrich Haendel. Siempre conservará la misma admiración por el compositor.

LONGHI

El pintor Pietro Longhi hace revivir a Italia y sus carnavales, como los descubrirá el joven Mozart durante su primer viaje a Italia en 1770.

HAYDN

Durante una estancia en Viena, en 1773, Wolfgang descubre la serie de cuartetos llamados "del sol" de Joseph Haydn. Inicia de inmediato, él también, la composición de una serie de cuartetos, los seis cuartetos llamados "vieneses".

DIDEROT

Leopold Mozart aconsejará a su hijo que tome contacto en París, en 1778, con el filósofo Denis Diderot, padre de la *Enciclopedia*. Wolfgang no hará caso a su padre.

FRANKLIN

Benjamin Franklin se encuentra en 1778 en Francia donde negocia el tratado de amistad entre

Francia y los Estados Unidos. Pero el político es también un inventor: creó la armónica de vidrio, para la que Mozart compondrá algunas obras.

FRAGONARD

El arte de Jean-Honoré Fragonard restablece el espíritu galante del siglo XVIII. Fragonard está en la cúspide de su gloria cuando Mozart pasa una temporada en París en 1778. ¿Le habría gustado a Mozart la célebre *Lección de música*, pintada ya desde hacía unos diez años, si hubiera llegado a conocerla?

VOLTAIRE

Mozart comentará con gran malevolencia la muerte de Voltaire, ocurrida en 1778: "El impío, el bribón de Voltaire ha muerto, por así decirlo como un perro, como una bestia." (3 de julio) Ello no impedirá que, algunos meses después, piense en escribir una ópera *Semíramis*, tomada de Voltaire...

MARÍA TERESA

La muerte de la emperatriz María Teresa, que había acogido tan cordialmente al niño prodigio, pero después había disuadido a uno de sus hijos de que tomara a Mozart a su servicio, sorprende al compositor en Munich, cuando prepara allí su ópera, *Idomeneo*, en 1780. Se inicia entonces en Viena el reinado de José II. Mozart sentirá siempre vivo afecto por ese soberano "ilustrado".

GLUCK

La ópera *Idomeneo, rey de Creta*, creada en Munich el 29 de enero de 1781, es la obra de Mozart en la que más se reconoce la influencia del gran compositor alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1787), figura central de la historia de la ópera en el siglo XVIII.

LESSING

El rapto del serrallo, ópera de Mozart creada en Viena en julio de 1782, no puede comprenderse cabalmente si no se hace referencia a *Natán el Sabio*, drama del escritor alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) publicado poco tiempo antes. Lessing, uno de los más destacados representantes del *Aufklärung*, desarrolla en esa obra dramática los principios de tolerancia y de reconciliación que son los de la filosofía de la Ilustración.

CATALINA II

Catalina la Grande, Catalina II, emperatriz de Rusia, es amiga de Voltaire y de los Enciclopedistas. Representa el modelo de los soberanos de la época de las Luces, los "déspotas ilustrados". El 8 de octubre de 1782, el propio Mozart dirige *El rapto del serrallo* en honor de su hijo Pablo I, de paso por Viena.

MONTGOLFIER

En 1783 los hermanos Montgolfier realizan sus primeras experiencias aerostáticas lanzando su montgolfier, que será utilizado en la batalla de Fleurus (1794) para observar los movimientos del enemigo.

GOLDONI

Mozart escribió a menudo arias a partir de textos de Carlo Goldoni (1707-1793). En 1783 pensó incluso componer una ópera alemana a partir de la comedia del dramaturgo italiano *Servidor de dos amos*.

PAISIELLO

El compositor italiano Giovanni Paisiello se cuenta entre los verdaderos amigos de Mozart. Se encuentran en Viena en 1784 cuando Paisiello, que viene de San Petersburgo donde ha estado al servicio de Catalina II, se dirige a Nápoles. "Fue extraordinario ver la satisfacción que experimentaron al conocerse. Su mutua estima era conocida por todos", afirma un testigo de la escena.

BEAUMARCHAIS

El 27 de abril de 1784 se representa en París, al cabo de varios años de lucha, una obra teatral titulada *La loca jornada o las bodas de Figaro* de Beaumarchais (1732-1799). Toda Europa se entusiasma con la obra. Dos años después, Mozart realizará a partir de ella su ópera *Las bodas de Figaro*.

KANT

El filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) definió así el *Aufklärung* en 1784: "Es el momento en que el espíritu llega a la mayoría de edad, y su divisa es: atrevete a servirme de tu propia razón."

FEDERICO II

Federico II, llamado el Grande, rey de Prusia, era un excelente flautista. Murió en 1786. Su afición por el arte y la literatura lo llevó a tener amistad con numerosos intelectuales europeos.

GAINSBOROUGH

El pintor británico Thomas Gainsborough (1727-1788) fue durante casi medio siglo el pintor favorito de la sociedad inglesa y como tal el retratista de numerosos músicos. El conde y la condesa de su cuadro podrían ser los protagonistas de *Las bodas de Figaro* de 1786, el conde y la condesa Almaviva.

BEETHOVEN

En abril de 1787 un joven músico llega de Bonn a Viena. Se llama Ludwig van Beethoven. Viene a tomar lecciones con Mozart. Sólo puede permanecer algunas semanas, pues las noticias acerca de la salud de su madre apresuran su regreso a Bonn.

METASTASIO

El poeta italiano Pietro Antonio Metastasio fue el libretista más prolífico y más famoso del siglo de Mozart. Ha fallecido hace casi diez años cuando Wolfgang compone *La clemencia de Tito*. El libreto es un "clásico" de Metastasio, al que ya pusieron música unas cuarenta veces un número equivalente de compositores. Mozart utilizará para su propia ópera una adaptación realizada por Mazzola.

Con los indios maquiritaré

*Cuando la magia de la música suprime las barreras
entre los hombres...*

EL explorador Alain Gheerbrant, en 1950, lleva algunos discos de música para que los escuchen las tribus indias que espera descubrir durante su expedición a las selvas de Orinoco-Amazonas.¹ Entre esos discos, hay una sinfonía de Mozart. En su libro relata el encuentro entre Mozart y los maquiritaré:

“El canto de Diego ha concluido y lo reemplaza nuestra querida sinfonía de Mozart. El disco ejerce realmente una atracción mágica sobre los indios. Vence las últimas vacilaciones de las muchachas, que salen una tras otra de la choza y van a sentarse junto a la anciana (...) Hay, en la música de Mozart, no sé qué encanto, en el sentido más genuino de la palabra, no sé qué filtro al que ningún indio permanece insensible. Respecto de ellos como de nosotros, el disco actúa como un emoliente, relaja el cuerpo y parece hacer respirar el alma. (...) Esa música no obliga a los cuerpos a permanecer inmóviles y no impone una máscara de terror sobre los rostros. Abre las cerraduras más secretas del ser, relaja (...)

“No sé si la música es realmente el lenguaje universal que se dice, pero jamás podré olvidar que debemos a una sinfonía de Mozart los escasos momentos en que se colmó casi totalmente la brecha que los siglos y nuestra evolución han abierto entre nosotros...”

Mozart era, sin lugar a dudas, el predilecto de los indios, mucho más que Rameau, mucho más que la música de las marchas militares. Alain Gheerbrant precisó al musicólogo Jean-Victor Hocquard² que la sinfonía de Mozart de que se trataba era la sinfonía en fa mayor, K. 184 (compuesta en Salzburgo en 1774). Y le confió un hecho sorprendente: un jefe de tribu, después de haber oído a Mozart, le dijo de repente: “Puesto que ustedes tienen, también, una música sagrada, puedo revelarte secretos...” El explorador pudo así recoger un relato teogónico cuyo conocimiento, de otro modo, le habría estado vedado.

Brigitte Massin ■

1. Alain Gheerbrant, *L'expédition Orénoque-Amazonie*, colección “Folio”, Gallimard, París, 1980.

2. Jean-Victor Hocquard, *Mozart, l'amour, la mort*, Librairie Séguir/Archimbaud, París.

TODO MOZART EN LIBROS DE BOLSILLO Y VIDEODISCOS



Es un acontecimiento: todas las partituras de Mozart están ahora al alcance del público en libros de bolsillo, es decir a un precio abordable y en un formato fácil de manejar. Estos textos siguen fielmente la “Nueva edición Mozart” (“Neue Mozart Ausgabe”, llamada NMA), colección monumental y científica de la totalidad de la obra del músico, preparada por los principales musicólogos especialistas en Mozart, que acaba de terminarse este año después de medio siglo de esfuerzos.

Gracias a esas treinta y dos mil páginas reunidas en veinte volúmenes, toda persona que sepa leer música puede ahora conocer las obras de Mozart, de la más breve a la más extensa, de la menos conocida a la más célebre, como si fuera el lector privilegiado de la NMA que sólo se encuentra en algunas grandes bibliotecas musicales del mundo.*

Otro acontecimiento: el joven cineasta austríaco, Titus Leber, emprendió, desde hace unos diez años, la tarea de reunir todo el saber mozartiano en un videodisco que los interesados pueden consultar. Ya está presente en las grandes exposiciones de Viena y de Salzburgo dedicadas a Mozart con motivo del bicentenario de su muerte.

Este videodisco contiene más de seis mil imágenes fijas así como fragmentos de películas. El principio de su utilización es el siguiente: cada cual sigue su propio camino mozartiano a partir de una primera imagen y por elecciones sucesivas, transmitidas por una simple presión táctil sobre la pantalla. Toda la documentación reunida se basa en documentos del siglo XVIII. Ello permite compenetrarse del universo de Mozart, elegir su trayectoria, conocer a fondo su biografía, sus viajes o sus obras.

Titus Leber es autor de películas musicales que han despertado gran interés sobre la obra de algunos compositores (Mahler, Schubert y Berlioz). También ha participado en la expedición de la UNESCO de las rutas de la seda (véase pág. 44). Su videodisco saldrá a la venta a fines de 1991.

Brigitte Massin ■

* *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* (Nueva edición completa de la obra de Mozart), Bärenreiter, Kassel, Basilea, Londres, 1991.

■ ■ ■
La América-Antártida

Según una nueva hipótesis científica, en una época muy remota América del Norte y la Antártida habrían estado unidas. De llegar a probarse, la proximidad geográfica, a primera vista sorprendente, entre el oeste del continente norteamericano y el este del polo sur tendría la ventaja de explicar la formación del océano Pacífico. Sus aguas habrían colmado el espacio dejado por la separación de América del Norte. Desde hace tiempo los geólogos saben que la mitad occidental de América del Norte se separó de otra masa terrestre hace aproximadamente 550 millones de años. La hipótesis más frecuentemente admitida es que se trata de Siberia.

■ ■ ■
Los celtas en Venecia

Una gran exposición en el Palazzo Grassi de Venecia permite descubrir la verdad sobre el mundo todavía misterioso de los celtas, que para ciertos arqueólogos son los primeros europeos. Hace 1.400 años vivían entre el alto Danubio, la Renania, Suiza y la región de Lyon, y mil años más tarde se los encuentra diseminados de Turquía a Bretaña. Esos pueblos de transición entre los hombres de la edad de bronce y los de la edad de hierro crearon una cultura original basada especialmente en el trabajo del metal. Doscientos cincuenta museos han enviado sus piezas más hermosas: esculturas, vasijas de oro y de bronce, cerámicas, herramientas, armas y joyas.

■ ■ ■
Erizos protegidos

Se ha descubierto que los erizos de la Antártida conservan cuatro o cinco huevos en una bolsa antes de expulsarlos durante el "parto". Ese modo particular de reproducción se desarrolló debido al medio ambiente hostil del polo sur. Sus congéneres europeos se limitan a dejar sus huevos por millares en el agua del mar.

■ ■ ■
El cielo gamma

El satélite GRO (Gamma Ray Observatory), enviado al espacio

por el transbordador *Atlantis*, va a recoger las radiaciones gamma del Universo. Esas radiaciones de alta energía proceden de las galaxias compactas llamadas cuasares y de las galaxias "activas", cuyo centro podría encerrar un agujero negro que aspira su materia. La astronomía gamma no se ha podido desarrollar en la Tierra debido a que los gases de nuestra atmósfera forman una barrera frente a las radiaciones de alta energía. Después del telescopio Hubble, GRO es el segundo de una serie de cuatro observatorios astronómicos.

■ ■ ■
Tabaco o salud

"Lugares y transportes públicos: tanto mejor sin tabaco", fue el eslogan elegido por el Día Mundial sin Tabaco celebrado el 31 de mayo de 1991 por iniciativa de la OMS (Organización Mundial de la Salud). La finalidad era que los gobiernos, las colectividades, las asociaciones y los particulares tomaran conciencia de la necesidad de liberar del tabaco a los lugares y los transportes públicos y de actuar desde ahora para obtener en el futuro una sociedad sin tabaco. Las estadísticas muestran que la lucha contra el tabaco ha obtenido victorias en varios frentes. Así, numerosos países han adoptado leyes y reglamentos. La prohibición de fumar se extiende ya a gran número de lugares y transportes públicos.

■ ■ ■
Mozart y los pianistas de Asia

Para conmemorar el bicentenario de la muerte de Mozart tendrá lugar en Hong Kong, del 20 al 28 de diciembre de 1991, un concurso abierto a los jóvenes pianistas de Asia. Deberán tener menos de 28 años y ser ciudadanos de uno de los territorios siguientes: Corea, China, Hong Kong, Filipinas, Indonesia, Japón, Macao, Malasia, Singapur, Taiwán o Tailandia. El concierto que cerrará el concurso será transmitido por la televisión de Hong Kong y, por satélite, en los países de la región de Asia del Pacífico.
Fecha límite para la presentación de candidaturas:

15 de agosto de 1991. *Oficina del concurso:* Mozart Bicentenary Piano Competition of Asia, Radio 4, RTHK (Radio Television Hong Kong), 30 Broadcast Drive, Kowloon, Hong Kong. Tel.: 852-339 6455 Fax: 852-338-0279

■ ■ ■
Éxodo

El número de personas desplazadas superaría los quince millones en el mundo, según las cifras suministradas en abril de 1991 por el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. Por otra parte, ciertos movimientos de éxodo están en constante aumento, en particular en África negra donde se cuentan ya más de cuatro millones y medio de refugiados. En Asia la situación parece relativamente más estable. En América Latina, según las últimas estadísticas del ACNUR, hay aproximadamente 1.200 000 refugiados. En lo que hace a Europa cabe distinguir entre los "verdaderos" refugiados, es decir aquellos que temen por su seguridad en su país, y los que llegan atraídos por la sociedad de consumo. Según los datos del ACNUR, los solicitantes de asilo en los países industrializados de Europa y de Norteamérica eran 1.687.200 a fines de 1990 (frente a 222.320 en 1986).

■ ■ ■
Los genes del olfato

La ciencia está descubriendo los mecanismos del olfato, el más misterioso de nuestros sentidos. Dos biólogos de la Universidad de Columbia, en Nueva York, acaban de identificar por primera vez "genes del olfato". Se trata de 18 genes que dirigen la fabricación de los receptores olfativos de la nariz, cuyo número se elevaría aproximadamente a un millar. Gracias a ese número extraordinario de receptores nuestro apéndice nasal es capaz de reconocer cerca de diez mil olores diferentes. El ojo humano utiliza sólo tres receptores para percibir los diferentes colores: es el cerebro el que, tras haber analizado esos tres componentes, distingue los matices. La percepción de los olores se efectúa, en cambio, directamente por la nariz, con muy poca intervención de

nuestras capacidades mentales. No es sorprendente: el olfato es un sentido primitivo, que apareció muy pronto en la escala de la evolución, mucho antes que el oído y la vista

■ ■ ■
Bolas de fuego

Dos investigadores japoneses han logrado crear en laboratorio esas misteriosas bolas de fuego que suelen atravesar las granjas y las casas durante las tormentas. A veces rojas, anaranjadas, azules o blancas, atraviesan las ventanas cerradas y su roce provoca quemaduras. Pero, a veces, no desprenden calor alguno y desaparecen con un ruido sordo o una estruendosa explosión. El soviético Petr Kapitsa, premio Nobel de Física en 1978, fue el primero en hablar de esas esferas luminosas formadas de plasma, átomos de gas cargados eléctricamente y producidos por ondas cortas naturales. La experiencia japonesa, que la revista *Nature* describe, confirma su teoría.

■ ■ ■
Las comidas de Pompeya

Frutas, legumbres u hortalizas, cereales y otros vegetales carbonizados por la erupción del Vesubio, que sepultó bajo sus cenizas la ciudad de Pompeya en el año 79 d.C., han sido identificados y clasificados por dos investigadores norteamericanos. El inventario permite reconstituir concretamente la vida agrícola y los recursos alimentarios de los habitantes de Campania en el siglo I. Entre los cereales, figura un tipo de trigo todavía utilizado hoy por su resistencia a las plagas. Entre los postres pompeyanos, los dátiles, las cerezas amargas, las avellanas, las almendras y las castañas eran más apreciados que las nueces y las peras (que probablemente se cocían), mientras que el piñón era considerado una golosina. Se han hallado también gran cantidad de granadas y un tipo de manzana silvestre, de cuya existencia se tenía noticia por las pinturas murales. La mayor parte de los productos carbonizados eran de origen extranjero, pero los dátiles eran el único fruto totalmente importado.



Descubriendo el Tassili N'Ajjer

por Caroline Haardt



CUANDO se pronuncia la palabra “Tassili”, inmediatamente se piensa en millares de grabados y pinturas rupestres. El Tassili N'Ajjer es también uno de los últimos lugares donde viven los tuareg y donde crecen aun cipreses milenarios.

Es en el extremo sudoeste del territorio argelino donde hay que buscar ese lugar con consonancias mágicas que rebosa de maravillas arqueológicas y naturales. Para descubrirlas se necesitan varios días, puesto que el Parque Nacional del Tassili tiene una extensión de 80.000 km². En esa inmensidad, el Tassili N'Ajjer, meseta situada a 1.200 metros de altura, surge del desierto como una gigantesca fortaleza natural.

Primera observación: la extraordinaria verticalidad del paisaje. Luego la mirada se fami-

liariza y distingue el extraño relieve de esa altiplanicie. Su historia geológica es turbulenta. Prueba de ello son las rocas de arenisca curiosamente recortadas, los desfiladeros con paredes que dan vértigo y las columnas de piedra de veinte a treinta metros de altura. Las rocas impresionantes, a veces tan imponentes como edificios, a veces delgadas como cirios, confieren al paisaje tassiliano, según el historiador F. Soleilhavoup, “ese aspecto de otro planeta, único, misterioso, a veces angustioso”.

Los grandes cambios climáticos, el desgaste del tiempo y la acción del hombre alteraron el centro del continente africano. Su desertificación se remonta a menos de cuatro mil años. En el Tassili, desfiladeros, valles y *garas*,* debidos a la

* Las palabras en bastardilla se explican en el léxico que figura al final del artículo.



Un bosque de piedra.

cies vegetales y animales. Así, la mayor parte de los mamíferos exhiben un pelaje color arena, a fin de soportar mejor el calor y fundirse con la inmensidad —tal es el caso del muflón y la gacela. En pleno desierto sobreviven roedores y reptiles. En las gueltas hay peces y en ellas se detienen las aves migratorias que se dirigen al África negra.

Un museo al aire libre

El Parque Nacional del Tassili no es solamente un paraíso ecológico. Es también uno de los mayores museos prehistóricos al aire libre del mundo. La civilización neolítica sahariana está estrechamente vinculada con el medio geológico y ecológico. Con el avance del desierto, los nómadas se han tornado poco a poco seminómadas.

En el arte *parietal* figuran los animales que han jalonado a lo largo de los siglos la existencia de los habitantes del Tassili. Pueden así distinguirse cuatro grandes secuencias, pero los historiadores no reconocen unánimemente su cronología.

La primera es la del *búbalo*, representado en el arte rupestre de 7000 a 4000 a.C. aproximadamente. El elefante, el rinoceronte y muchos otros antílopes de sabana son también característicos de ese periodo.

El buey, con cuernos cortos o dotado de

espléndidos cuernos en forma de lira, pero, en todo caso, desprovisto de joroba, aparece hacia 4000 a.C.

El caballo, símbolo del periodo equino, aparece hacia 1500 a.C.

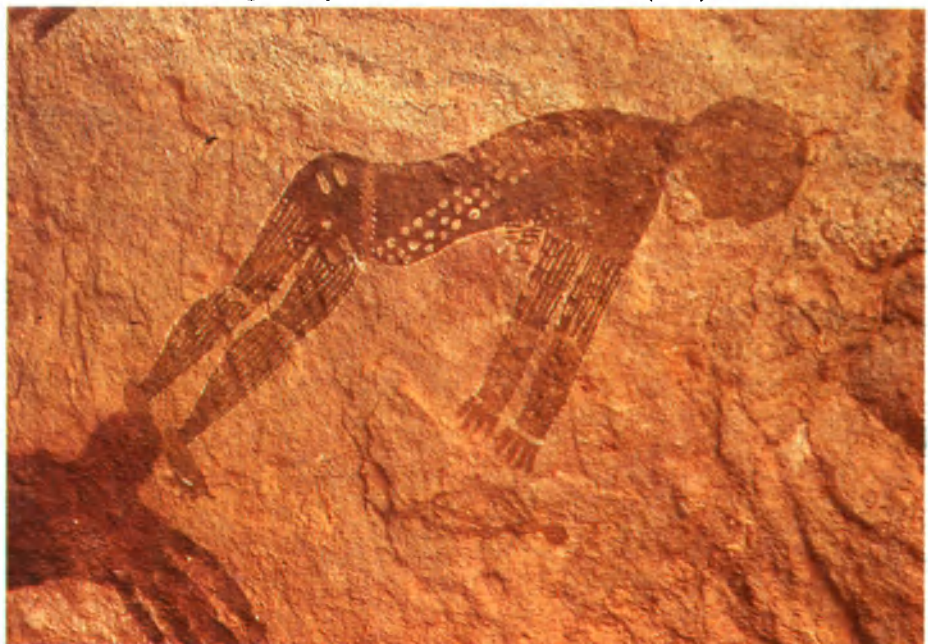
Hacia 1500 a.C., el camello ocupa el último lugar. Surgen los primeros caracteres *tifinagh* (escritura de los tuareg) y se inicia entonces una nueva etapa.

Tres grandes estilos

El arte parietal del Tassili puede clasificarse en tres grandes tipos.

El primero es arcaico, tiende a ser monumental y a veces simbolista. Los animales son gigantescos, suelen estar aislados, y sólo parece posible dominar su fuerza con la magia. De estilo bubálico, éstos se han esbozado con sobriedad y un agudo sentido de observación. En el ued Yerat, donde se han inventariado 4.000 figuras, las jirafas alcanzan ocho metros de altura, en una vasta representación grabada de animales que cubre 120 metros cuadrados: es el grabado prehistórico más grande del mundo. La aparición de antílopes y muflones, más a menudo pintados que grabados, y que acosan cazadores de “cabeza redonda”, constituye una segunda etapa. El rito

Figura del periodo de las “cabezas redondas” (Sefar).



erosión, son los últimos vestigios del periodo húmedo. Las huellas fosilizadas indican también una influencia marina silúrica (hace varios cientos de millones de años).

Luego el viento reemplazó al agua; con la pujanza de un escultor, pulió, limpió y cinceló las rocas. Hoy en día, en el rigor del clima desértico, la vegetación sobrevive gracias a las *gueltas* y a los ued. Fenómeno característico del Sahara: el *tarut*, un ciprés milenario, todavía verdea. A lo largo de los ued Iheriy y Edaren subsisten aun exuberantes cañaverales. El olivo, el mirto, la lavanda y el laurel rosa recuerdan el clima benigno del Mediterráneo. Otros árboles, como la palmera datilera o la acacia, desempeñan, por su parte, un papel primordial en el ecosistema del Tassili.

Tradicionalmente se considera el desierto como un espacio hostil y sin vida; por eso causa admiración la capacidad de adaptación de las espe-

no está lejos: se adivina al observar animales tótem, hombres enmascarados y danzas rituales. A las figuras aisladas suceden frescos más complejos cuya belleza es posible admirar en Iheren o Sefar.

El segundo estilo es naturalista con temas de tamaño más reducido, con un colorido más intenso, que indican la proximidad de la sedentarización. El hombre cobra seguridad en sí mismo y domina al animal; el sitio típico de esta tendencia sería Yabbaren.

Por último, el tercer estilo es esquemático y abstracto. Si bien el grabado pierde precisión, se acentúa la elegancia y la sutileza de la pintura. Se estilizan maravillosamente los caballos, los carros y también los dromedarios. La técnica de la aguada permite nuevos matices, como demuestra la ternura de la escena de Iheran que representa a un pequeño antílope mamando.

Los sitios

¿Dónde se hallan esas obras rupestres? En los “bosques de piedra” casi no hay pinturas parietales. Es en el corazón de las “ciudades” tassilianas, como Sefar y Yabbaren, donde se encuentran las pinturas más extrañas. F. Soleilhavoup piensa incluso que existía un santuario para los ritos de los hombres neolíticos del periodo arcaico.

En cambio, en los alrededores de las ciudades, en lugares despejados, aparecen el estilo naturalista y escenas de la vida cotidiana de los pastores y sus rebaños. En los *regs* hay rocas aisladas con pinturas de estilo esquemático pertenecientes al periodo del camello y que anuncian una decadencia de la decoración rupestre.

A través de esos frescos parietales se vislumbra la evolución de una sociedad, de su vida cotidiana, de su fauna. Pero, aunque es posible afirmar que en el Tassili se produjo una revolución neolítica, derivada del paso de la recolección a la agricultura, aun subsisten numerosos misterios. He aquí algunos:

- **Las particularidades técnicas del arte parietal.** En general, las pinturas son posteriores a los grabados, pero, en Tissukai, hay esbozos grabados que hacen suponer que los artistas grababan antes de pintar. La escultura es escasa en el Tassili y sólo se han encontrado miniaturas (como el rumiante acostado de Amazzar).

- **La falta de homogeneidad dentro de cada estilo.** Así, el estilo arcaico es muy complejo. No hay ninguna relación entre el buey de Sefar y los hombres enmascarados.

- **El hermetismo de la magia y de la religión.** ¿Qué representan los bueyes bicéfalos de Yerat? ¿Cómo entender la magnífica espiral grabada sobre el búfalo del mismo sitio? ¿Simboliza la continuidad de la vida o el hechizo para matar mejor a la presa, como en otros ritos de caza?

- **La incertidumbre cronológica.** Durante mucho tiempo se creyó que el Neolítico sahariano estaba



De arriba hacia abajo, gacelas, arquero y animal de estilo bubálico.

atrasado con respecto a África del Norte, Egipto y el Cercano Oriente. Actualmente se afirma más bien lo contrario, ya que está demostrado que la civilización del Sahara es autóctona e incluso anterior al esplendor artístico de Egipto. Para André Malraux, las cabezas zoomorfas del ued Yerat son “prefiguraciones de la zoolatría egipcia”. Las representaciones de los bóvidos con discos entre los cuernos serían anteriores a las de la vaca celeste Hathor. En cuanto a los carros de guerra “a galope tendido” del Tassili y del Fezzan, su origen sigue siendo misterioso.

Es intensa la emoción del espectador frente a este arte parietal ejecutado por generaciones de tuareg y transmitido casi intacto hasta el día de hoy. La imagen habitual de los tuareg suele ser la de “señores del desierto”, de una población guerrera sumamente jerarquizada. Pero los tuareg eran ante todo pastores. Según el historiador Clark, aparecieron hace por lo menos cinco mil años. Conducían rebaños a través del Sahara hasta que la desecación creciente los expulsó de él.

Entre las comunidades africanas, son los tuareg, junto con los peul y los masai, quienes se mantuvieron fuertemente apegados a la vida pastoral y renunciaron a combinar ese modo de vida con el de la agricultura. Fueron ellos también los que lograron domesticar los rebaños más grandes. La población tuareg era poco densa y se desplazaba, según las estaciones, entre el desierto sahariano y las altiplanicies como el Hoggar, el Tassili y el Tibesti. El saber pastoral

se transmitía de padres a hijos. Los tuareg aprendían a orientarse en el medio desértico, a descifrar los astros y a conocer las plantas.

Actualmente la transformación de los modos de vida en el Tassili, derivada del aumento de la población, ha creado nuevas necesidades en la sociedad tuareg contemporánea. El desarrollo demográfico de Yanet (entre cinco y seis mil habitantes aproximadamente), de Illizi y de otros centros urbanos ha traído consigo una sedentarización de los tuareg que éstos no siempre aceptan. La sabiduría popular no se transmite ya de generación en generación. Por último, con la llegada de los turistas, la sociedad tuareg tiene forzosamente que adaptarse a una profunda transformación de su estilo de vida.

¿Por qué está en peligro el patrimonio?

Expuestas a todos los vientos y a las partículas de arena, las paredes rupestres sufren las alteraciones del envejecimiento. La descomposición de su soporte de arenisca provoca una fragmentación de la roca, una pérdida del color de la pintura y un debilitamiento del trazo del grabado. Otros gajes de la edad, dignos de las más desagradables enfermedades de la piel: descamaciones, ampollas, costras, fisuras, pústulas, líquenes, así como la oxidación y la acción del agua que chorrea por las paredes y los nidos de moscas que las perforan y dañan.

Pero además del desgaste del tiempo, el Parque Nacional del Tassili enfrenta desde hace poco un nuevo peligro. El Sahara está de moda y cunde un turismo incontrolado, con sus nefastas consecuencias para el medio natural y cultural del Tassili. Vandalismo, cuando los pseudo enamorados del pasado arrancan sin escrúpulos fragmentos de rocas para llevarse “un recuerdo”. Últimamente el recuerdo era pesado: un individuo fue detenido en el aeropuerto de Yanet cuando transportaba ochocientas piezas arqueológicas. Grabados y pinturas sufren un trato intolerable: humedecimiento o raspado para que los colores o el trazado resulten más precisos para la fotografía, grafiti por mera diversión o añadido de color cuando éste es insuficiente.

El desierto es limpio, nadie se ensucia en él, y sin embargo la contaminación está presente: campamentos sin letrinas, desperdicios abandonados, explotación abusiva de los recursos de agua, gueltas insalubres... Los pastos naturales del Tassili se utilizaron para la cría de ganado desde el ocaso de la era neolítica. Hoy día están destruidos a causa de la recolección de leña y el paso reiterado de vehículos fuera de las pistas autorizadas.

La importancia de la caza furtiva es difícil de determinar, pero las gacelas y los muflones son muy codiciados, así como la carne de algunos reptiles.

¿Cómo preservar ese patrimonio?

La idea es preservarlo, abriéndolo al mismo tiempo al turismo, pero sin peligro para las riquezas culturales y naturales del Tassili. Desde hace varios años, los esfuerzos conjugados de la UNESCO, del gobierno argelino e, *in situ*, de la OPNT (Oficina del Parque Natural del Tassili) procuran fomentar un turismo racional. Se hace hincapié en la formación de guías y en una vigilancia más estricta del parque.

Pero algunas agencias locales no tienen ninguna conciencia del valor del patrimonio del Tassili. En vez de protegerlo, atraen a los clientes proponiéndoles la visita de lugares prohibidos, el baño en los cursos de agua e incluso fragmentos de rocas. A veces los desperdicios de un campamento no se entierran y las veladas en torno a las fogatas se prolongan, en circunstancias que hay que ahorrar leña. Es urgente impedir que esas agencias y sus guías poco escrupulosos saquen partido del atractivo que ofrecen los lugares vírgenes así como las excavaciones clandestinas.

Tratándose del patrimonio cultural, es necesario aplicar técnicas precisas de conservación y de seguridad: hay que proseguir el inventario de las obras rupestres y protegerlas físicamente habilitando canales para el escurrimiento de las aguas, pero también cercas o tapias de arena para mantener a distancia a los visitantes. Se están probando diversos procedimientos para mejorar la conservación de las paredes. Desde 1982 la UNESCO instaló un laboratorio de captadores solares y trabaja tomando muestras de las partes deterioradas. El ICCROM (Centro Internacional

de Estudio para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales) está experimentando la aplicación de silicona para conservar las pinturas.

En cuanto al medio natural, tan extraordinario en el Tassili, debe preservarse a toda costa. A tal efecto, es indispensable actuar con decisión sobre la psicología del turista e impedirle que contamine el sitio. Fijar prohibiciones claras y precisas en lo tocante a la recolección y el abastecimiento de leña. Del agua depende todo el ecosistema del Tassili: el mantenimiento de los recursos de agua es por consiguiente primordial.

Habría que ayudar a los tuareg a adaptarse a sus nuevas condiciones de vida, como se procura hacer en Iherir. En ese sitio magnífico, pero vulnerable debido a que actualmente lo atraviesa la carretera Yanet-Illizi, está por iniciarse un proyecto piloto, cuyos resultados podrían, en caso de ser satisfactorios, aprovecharse en otros lugares. Se propone a los tuareg que desarrollen su artesanía, diversifiquen sus empleos, mejoren la crianza de ganado y, sobre todo, habiliten las gueltas y los cursos de agua existentes. Por último, como la calidad de vida comprende también el hábitat, debe hacerse un esfuerzo para que las nuevas construcciones estén en armonía con la arquitectura local, a fin de que respondan a los imperativos estéticos de un sitio tan excepcional. ■

CAROLINE HAARDT es una periodista francesa. Entre 1983 y 1987 trabajó en la División del Patrimonio Cultural de la Unesco. En el marco del proyecto de la Unesco sobre "Las rutas de la seda" tiene a su cargo la preparación de una exposición sobre el Crucero Amarillo (1931-1932).

Guelta de Iherir.



LÉXICO

Búbalo: búfalo grande

Erg: zona de dunas

Gara: loma de arenisca aislada de la meseta por la erosión

Parietal (arte): que se ejecuta en una pared rocosa

Reg: extensión pedregosa

Tarut: ciprés de Duprez, del que subsisten por lo menos trescientos ejemplares, casi todos milenarios

Tassili: meseta

Tifinagh: escritura que sirve a los tuareg para transcribir su lengua

INFORMACIONES COMPLEMENTARIAS

Películas

- La película *Traces sur le sable* (Huellas en la arena), de Henri Lothe y S.A. Kerzabi, premio del documental de Cartago en 1982.
- Diaporama para los visitantes del Parque del Tassili.

Lecturas

Hacia el descubrimiento de los frescos del Tassili, de Henri Lothe, Destino, Barcelona, 1958.

A la découverte du Parc National du Tassili N'Ajjer, de B. Bousquet/UNESCO, 1989.

L'art rupestre saharien: conservation, méthodologie et gestion, de Hachid Malika, S.A. Kerzabi, *Etudes et documents sur le patrimoine culturel* N° 13, UNESCO, París.

Historia General de Africa, Tecnos/UNESCO, París, 1982.

Politique nationale algérienne en matière de conservation de l'environnement, de S.A. Kerzabi, K. Mediouni, A. Touahria, MAB/MEDIT, Florac, 1986.

Mission de conservation des rupestres, Plateau Tadjilahine Iherir, OPNT, Yanet, 1985.

Les œuvres rupestres sahariennes sont-elles menacées?, de F. Soleilhavoup, OPNT, Argel, 1978.

Música

Le rêve bleu (El sueño azul), ópera compuesta en 1988 por Safi Butella.

Cocina

La "tayela" tradicional, torta de trigo duro cocida al rescoldo y mezclada con la "chorba" (sopa preparada con masa y salsa de tomate).

Legislación

1972: creación del Parque Nacional del Tassili y de la OPNT (Oficina del Parque Nacional del Tassili)

1982: inscripción como bien cultural y nacional en la Lista del Patrimonio Mundial

1986: clasificación del parque como reserva de biosfera (programa MAB)

Informar, educar y actuar

por Charles Hopkins

EN la mente de los hombres es donde pueden erigirse los baluartes más sólidos para proteger el medio ambiente. Un elemento fundamental de esa tarea es la educación ambiental, que puede hacer una inmensa contribución a los intentos por salvar nuestro planeta. Su objetivo consiste en desarrollar en los individuos desde su infancia los conocimientos acerca de los sistemas físicos y biológicos que sustentan la vida en la Tierra, de los que forman parte y en los que pueden ejercer una influencia positiva o nefasta.

En 1977 la UNESCO organizó en Tbilisi (URSS) una conferencia internacional para definir las ideas y las orientaciones de un programa internacional de educación sobre el medio ambiente. Ese acontecimiento mundial implicaba el reconocimiento oficial de la gravedad del problema, pero la idea no era nueva. Algunos educadores habían reconocido ya la necesidad de la educación relativa al medio ambiente y habían puesto en marcha varios programas adaptados a las necesidades y condiciones locales.

En los países industrializados, ciertas actividades ya consagradas, tales como el estudio de las ciencias naturales, la enseñanza de principios básicos de preservación y el descubrimiento de la naturaleza, que se habían limitado a ser una enseñanza "al aire libre" y en torno a los fenómenos naturales, han empezado a transformarse en una enseñanza "para" el mundo exterior y "para" la preservación de la naturaleza. Las organizaciones no gubernamentales han lanzado también campañas de

información y de protección del medio ambiente. Mediado el decenio de 1970 surgieron los primeros estudios serios de ecología urbana para analizar la influencia cada vez mayor de las ciudades en el medio ambiente natural. La enseñanza de la ecología pasó a formar parte de los estudios de formación del profesorado de varias universidades. En diversos países, por iniciativa de algunas organizaciones, se producen ya materiales pedagógicos para responder a este nuevo interés que manifiestan tanto los alumnos como los padres y el personal docente.

En los países en desarrollo, los programas de educación sobre el medio ambiente han

estado fundamentalmente dirigidos a los trabajadores, a las autoridades gubernamentales y a los responsables de la industria. Por citar sólo un ejemplo, hubo que prever campañas de información específicas para los agricultores del Tercer Mundo que manipulaban y utilizaban, en muchos casos por primera vez, abonos y pesticidas impuestos por las "revoluciones verdes" de sus países. También resultó necesario impartir educación y formación ecológicas a responsables de sectores tan distintos como la conservación de la fauna y la planificación urbana.

En todo el mundo, los especialistas de esta nueva disciplina han enfrentado el mismo tipo de dificultades, comenzando por su relativa inexperiencia, puesto que el tema del que se ocupan estaba en mantillas hace veinte años. Suele faltar, además, la estructura conceptual general que permitiría organizar los programas y planes de estudio. Escasea el equipo adecuado para un planteamiento directo y eficaz de las cuestiones, mientras que los medios de comunicación, así como la publicidad y las organizaciones no gubernamentales, difunden muchas informaciones contradictorias en relación con el medio ambiente.

Educar al consumidor

Al mismo tiempo que una infinidad de personas viven en la más absoluta pobreza o en regiones en las que el consumo es un lujo, sigue habiendo varios miles de millones que pueden elegir a la hora de hacer sus compras. No pocos de éstos están perdiendo actualmente su



"Se trata de comprender los grandes sistemas físicos y biológicos de los que formamos parte."

"En una disciplina tan nueva como la educación sobre el medio ambiente, los educadores han tropezado con una relativa falta de experiencia."





habitual desinterés por la ecología y están cambiando su estilo de vida y adquiriendo la costumbre de incitar a las empresas y los gobiernos a ocuparse del problema de un mercado "verde". Ecomark en Japón o el programa "Angel Azul" en Alemania no son más que los primeros pasos. Pero si estos programas tienen su fundamento en la investigación científica, buena parte de la información que sustenta las nuevas "acciones ecológicas" de la población es fragmentaria y, algunas veces, totalmente falsa. Las medidas que adopte una sociedad deben partir de una "alfabetización ecológica", del acceso a la información y de la capacidad de interpretarla adecuadamente.

Las consecuencias del "analfabetismo ecológico" socialmente generalizado son incalculables; algunas son suficientemente graves como para convencer a las autoridades gubernamentales y a los responsables de la industria de la necesidad de actuar. Cuesta mucho dinero reparar los perjuicios ecológicos provocados por la ignorancia o la indiferencia, como por ejemplo, arrojar desechos tóxicos o peligrosos a los sistemas de alcantarillado o gastar alegremente bienes no renovables. Hay quienes estiman que las medidas preventivas costarían diez veces menos que reparar los daños infligidos.

Así, los daños ecológicos provocados "sin querer" no sólo cuestan dinero a los empresarios en multas, rehabilitación y pérdida de materias primas, sino que se pagan también con el descrédito de la empresa y, a la larga, con una disminución de las ventas. Los daños que causan las empresas pueden desatar campañas de protesta de las asociaciones afectadas y poner realmente en peligro la inversión colectiva en gran escala. Recuperar una "buena imagen" es tarea tan ardua como onerosa.

La acuciante necesidad de crear puestos de trabajo puede inclinar a una comunidad "ecológicamente analfabeta" a aceptar la implantación de una empresa nociva para el medio ambiente. Pero al aceptar la contaminación de su medio ambiente la comunidad corre el riesgo de desanimar la instalación de otros proyectos ecológicamente saludables. A la larga, los costos de reparación de los daños sufridos por el medio ambiente pueden ser mucho más importantes que todas las ventajas obtenidas.

Hay que volver a considerar la educación sobre el medio ambiente desde ese nuevo ángulo de las interacciones entre el compor-

tamiento del público, la industria, el gobierno y las organizaciones no gubernamentales. Un primer diagnóstico es poco alentador. Ningún país ha alcanzado los objetivos que se fijaron hace quince años en Tbilisi. No porque fueran inalcanzables o demasiado ambiciosos, sino porque los recursos disponibles en los medios tradicionales de la educación han resultado insuficientes. Al estimar que la educación ecológica era un tipo de formación como cualquier otro, los sectores tradicionales abordaron el problema con los recursos a su alcance, lo que ha resultado totalmente ineficaz.

Eliminación de las barreras entre las empresas, los gobiernos y la educación

Ha llegado el momento de abrirse a nuevas asociaciones en el ámbito de la educación sobre el medio ambiente. Es preciso que todos los interesados aprendan a trabajar de modo sinérgico. Hay que tratar de conseguir y aprovechar la combinación de energías de un planteamiento multisectorial, multinacional e interdisciplinario. La próxima Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo, que se celebrará en 1992 en Brasil, permitirá fomentar este planteamiento en los más altos niveles.

La publicidad y las relaciones públicas pueden favorecer indirectamente la formación

de profesorado, y los medios de comunicación y las editoriales pueden producir material didáctico para aclarar tanto los problemas ecológicos sobre los que hay consenso como aquéllos que suscitan polémicas. Debemos enseñar a los ciudadanos del futuro los principios básicos que han de respetar, las preguntas que deben plantearse y los medios para interpretar la información. La industria de las comunicaciones debe estudiar las posibilidades de aplicación de las nuevas tecnologías —sobre todo en los países en desarrollo— para que todas las naciones y culturas puedan mancomunarse sus conocimientos sobre el medio ambiente. Todos tenemos aun mucho que aprender en materia de desarrollo, diversidad biológica, responsabilidad ecológica y equilibrio planetario.

También los educadores han de aprender a colaborar con la comunidad y a adoptar las medidas oportunas para que los programas de estudio estén adaptados a la realidad local e internacional; difícil tarea en algunos países en los que la desconfianza mutua ha levantado barreras a lo largo de los años entre las empresas, el gobierno y los educadores. La labor que aguarda a los educadores, a los medios de comunicación, a la industria y a los gobiernos es tan colosal como apremiante si aspiramos a reconciliar el progreso tecnológico con el medio ambiente en un mundo que respete los valores culturales y las tradiciones. ■

CHARLES HOPKINS, educador canadiense, es inspector pedagógico del Consejo de Educación de Toronto. Ha dirigido diversos centros de estudios en el terreno relacionados con la educación sobre el medio ambiente y participa en la preparación de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, que se celebrará en Río de Janeiro del 1 al 12 de junio de 1992.



"Hay que dar a los responsables de las decisiones los medios de interpretación de la información sobre el medio ambiente."

Del reino de Silla al templo de Shosoin

por François-Bernard Huyghe

LA expedición marítima de las rutas de la seda zarpa de Quanzhou el 19 de febrero de 1991. En el muelle, los niños de las escuelas enarbolan y agitan ramilletes, banderolas, leones y dragones de cartón. Todo este alegre ceremonial aviva las nostalgias: las dos escalas chinas del *Fulk al-Salamah* se desarrollaron en una atmósfera de fiesta ininterrumpida. Al recuerdo de los seminarios-maratones, de las visitas a sitios históricos y de nuestros austeros estudios se suman otras imágenes más placenteras: aldeas enteras movilizadas para aclamar el paso de la expedición, innumerables petardos y cohetes (llegamos en pleno periodo del año nuevo chino), acróbatas, colores, risas.

Nuestros huéspedes no escatimaron esfuerzos para acoger la expedición con todo el boato posible. Aumentaron el calado de un puerto para recibir el navío, construyeron un museo, aplazaron varias semanas el desfile de primavera que moviliza a miles de personas. A todas estas pruebas de generosidad se añaden la vitalidad y la alegría de vivir tan comunicativas de los chinos.

Deslumbrados todavía por tanta esplendidez, emprendemos la última parte del periplo. Vamos a tomar otra ruta marítima de la seda, la que conduce a su extremo oriental.

Antes de llegar al puerto japonés de Hakata y a Nara, el navío se dirige hacia Corea. En el antiguo reino de Silla se crean los vínculos que unen a la China con el Japón. Es también allí donde se encuentran pueblos de Asia Central y del Lejano Oriente, ruta marítima y ruta de las estepas. Nuestra próxima etapa es Kyongju, que fue su capital durante un milenio. En el siglo I de la era cristiana se establecen allí los Si-Ro, una de las numerosas tribus cuyo origen es dudoso (tal vez uroaltaico), que pueblan la península. Después de un conflicto de varios siglos que lo opone a los reinos rivales de Paikche y Kokuryo, rivalidad en la que a menudo la potencia china



Foto superior, la alegre acogida de los niños chinos.

Arriba, una de las estatuas del túmulo del rey Kwaenung, en la ciudad coreana de Kyongju, antigua capital del reino de Silla.

actúa como árbitro, el reino de Silla resulta victorioso en 668. Obliga a las tropas chinas a retirarse de los territorios que habían ocupado. El reino de "Silla unificado" durará hasta 935.

Silla o la edad de oro de la amistad

Su edad de oro, del siglo VII al siglo IX, coincide en China con la consolidación del poder político de los Tang, que restablecen la unidad del Imperio, y, en el Japón, con la victoria del poder central sobre los clanes. Durante ese periodo de estabilidad política se producen

intensos intercambios políticos, comerciales y culturales, que, a través de las rutas de la seda, consolidan lo que un orador llamará en un seminario en el Japón la "edad de la amistad" entre las tres naciones.

El reino de Silla unificado envía un centenar de embajadores a la corte de los Tang, que son, teóricamente, sus soberanos. La China le envía a su vez sus propios embajadores. Esas misiones diplomáticas permiten a Silla procurarse obras chinas, como el *Dao de jing*, texto fundamental del taoísmo, o los clásicos confucianistas, y enviar alumnos a la "escuela de Estado" china, de donde regresan con nuevos tesoros para la literatura coreana.

Emisarios coreanos van también a Maracanda, en Sogdiana, la actual Samarcanda, en Uzbekistán. Las pinturas murales de la segunda mitad del siglo VII allí descubiertas representan, entre las delegaciones recibidas por el soberano sogdiano, a personajes vestidos a la moda coreana. Tal vez se trataba, como sugirió un universitario coreano en un seminario en Pusan, de enviados del reino de Kokuryo para negociar una alianza que sirviera de contrapeso a la que el reino rival de Silla esbozaba con la China.

En forma de tributos o de intercambios comerciales, Silla envía a China caballos, piezas de orfebrería, campo en el que destacan sus artesanos, seda, cuya fabricación se remonta tan lejos como la instalación de las primeras tribus, plantas medicinales. Hacia el Japón, Silla exporta sus propios productos y los que transitan por sus puertos. Entre ellos, curiosamente, camellos, que se mencionan en la crónica japonesa del siglo VII.

Pero Silla está también en contacto con el mundo persa y árabe. Comercia entonces con mercaderes musulmanes que circulan a través de la China, donde algunos de ellos terminarán por establecerse. Desde mediados del siglo IX, las fuentes árabes, relatos de geógrafos o de

viajeros, hablan de un reino fabuloso. Ibn Kur-dadbi lo describe así: “Más allá de la China hay un país que se llama Silla, donde abunda el oro. Los musulmanes que lo han visitado, seducidos por el país, tienden a instalarse en él y ya no piensan en regresar.”

Más adelante el geógrafo Mas’udi describirá a Silla, que sitúa detrás de la Gran Muralla que protege a los hombres de las hordas demoníacas de Gog y Magog. Atribuye su creación a Alejandro Magno, cuyo mito, que nos ha perseguido a lo largo de toda la expedición marítima, resurge de manera sumamente inesperada. Otros textos evocan, con mayor credibilidad, a shiies que buscan refugio en Corea bajo los Omeyas. Numerosos objetos encontrados en las tumbas fueron traídos sin duda por comerciantes musulmanes.

Es posible incluso que mercenarios persas hayan servido en la corte. Es lo que revelan el tipo físico y el atuendo de dos estatuas que guardan el túmulo del rey Kwaenung en Kyongju.

La prosperidad de Kyongju, ciudad que atrae a tantos extranjeros, es notable: es famoso el lujo de la vida de la corte, y en particular el esplendor de la vestimenta de sus miembros. El uso de las prendas de vestir está reglamentado, por lo demás, en función del rango; está prohibido al vulgo llevar ropas de seda o joyas de oro y plata. “Las casas de los grandes ministros disponen de recursos inagotables, albergan hasta tres mil esclavos” dice la crónica china. Por su parte, el *Sam-gük yo-sa* (Anécdotas de tres países, hacia 1285), documento histórico coreano, describe así la ciudad: “No hay una sola choza. Las casas se tocan, los muros se siguen. Cantos y músicas llenan los caminos sin cesar, día y noche.”

El fermento búdico

La música ocupa justamente un lugar muy importante en nuestra visita a Corea. Dos de los tres coreanos embarcados en el *Fulk-al-Salamah* son musicólogos. Realizando sus demostraciones con un instrumento o una hermosa voz de barítono y velando celosamente por la autenticidad de los fragmentos que escuchamos en tierra, nos hacen descubrir una cultura musical poco conocida. Nos muestran cuánto influyó en la música de corte en el Japón. Nos explican sus fuentes: chinas, de Asia central, cantos búdicos... Nos damos cuenta progresivamente de que la música es un símbolo del esplendor cultural del reino de Silla.

El budismo es, sin duda, una de sus principales fuentes. Llega a Corea en gran medida gracias a los religiosos chinos. Pero pronto los monjes coreanos recorren a su vez las rutas de la seda para estudiar el canon budista.



De arriba hacia abajo: el Chomsongdae (siglo VII), uno de los más antiguos observatorios conocidos, en Kyongju.
Linterna en el monte coreano Jiu-Ri.
El pabellón del tambor, en el templo Toshodaiji, Nara (Japón).

Uno de ellos, que llegó hasta la India a principios del siglo VIII, dejó un *Diario de viaje a los cinco países de la India* del que se descubrió un fragmento en 1908 en las famosas grutas de Dun-Huang, en el oeste de la China. El monje coreano anotó en chino las etapas de

su viaje iniciático, dando indicaciones sobre las diversas sectas budistas, sus monasterios, pero también sobre las comarcas que atravesó y las costumbres de sus habitantes.

Ese viaje, que lo condujo hasta Cachemira y diversos países de Asia Central, le permitió hacer reflexiones históricas y políticas y ser, en particular, observador de las invasiones árabes en la India. Como los grandes peregrinos chinos que le precedieron, Hye-cho es un testigo del gran movimiento de contacto cultural que provoca el budismo.

Ese movimiento se refleja igualmente en el desarrollo de la arquitectura y la escultura búdicas, en las cuales ejerció una gran influencia la China de los Tang y, en menor medida, la India. La crónica coreana relata incluso que probablemente el emperador indio Asoka, gran propagador del budismo, envió directamente a Corea un modelo de la imagen de Buda, y que una reproducción de ésta se instaló en el templo de Hwangyong-sa. Pero la influencia del arte búdico se ejerce sobre una cultura profundamente marcada por el chamanismo y el arte de las estepas.

Así, nuestra etapa en Corea nos pone en contacto con otra ruta de la seda, la que explorará en parte la próxima expedición, que tendrá lugar entre el 18 de abril y el 18 de junio de 1991 a través de las repúblicas islámicas de la URSS. Durante un seminario en Pusan, los especialistas coreanos aludieron, en efecto, a armas coreanas similares a otras armas descubiertas en el Kasakstán o en el Turquestán, a un arte animalista, próximo al de los escitas, e incluso a la presencia de uigures en Silla.

Este parentesco con el Asia central en ninguna parte es más patente que en los numerosos túmulos reales de Kyongju. Las pinturas murales, las joyas, como la célebre “corona de oro” con símbolos chamánicos, y las armas descubiertas son el vivo testimonio de una herencia que la China jamás suplantó.

El pabellón de Shosoin

Las rutas oceánicas, por su parte, se prolongan más lejos. Y en primer lugar hacia Hakata, en la isla de Kyushu. Es por esta “ventana” del Japón por la que se entablan los contactos con el continente. Hakata, centro a la vez administrativo, militar y comercial, establece muy temprano relaciones con China y con Corea. Por eso, nuestra primera visita la dedicamos a los vestigios del Korokan, una importante “casa de huéspedes” que funcionó entre los siglos VII y XI y que por sus características recuerda a los caravasares.

Allí se alojaban los enviados de Silla y del Celeste Imperio. De Hakata partían misiones diplomáticas y comerciales, pero también culturales; en el siglo VIII la corte imperial

enviaba estudiantes a Chan'an, la actual Xian en China. Las relaciones con la China, muy antiguas, existían desde el siglo I de la era cristiana.

Es en otro lugar simbólico donde va a concluir la expedición marítima: el Shosoin de Nara. El pabellón, construido después de la muerte del emperador Shomu en 756, suele considerarse como el punto final de las rutas de la seda. Los tesoros que alberga son en su mayoría donaciones hechas al templo de Todaiji, en cuyo recinto se levanta, y objetos vinculados con un momento muy importante de la historia del budismo en el Japón: la consagración del Daibutsu, una de las más célebres representaciones de Buda. Las colecciones de obras de arte del emperador llegaron por la China y las rutas de la seda, constituyendo así un conservatorio y un repertorio de estas últimas.

El edificio, cuya ingeniosa estructura de madera reacciona ante las condiciones climáticas, garantiza desde hace trece siglos una conservación de los objetos delicados comparable a la que permite la tecnología moderna. El Shosoin sólo está abierto al público una vez al año. Pero no se puede visitar cada año más que una pequeña parte, lo que le confiere un misterio que provoca la frustración de los científicos. Estos se dedican con el mayor ahínco a identificar la originalidad de las piezas que los artesanos de la dinastía Tang realizaron a menudo con materiales llegados por la ruta oceánica: marfil y cuerno de rinoceronte de la India, maderas tropicales, perlas y conchas de tortuga, esencias de Indochina, piezas de metal persas o sogdianas...

Los objetos elegidos por el emperador Shomu, cuyas inclinaciones reflejan, tuvieron una gran influencia en la sociedad japonesa: difundieron un nuevo gusto por las artes extranjeras, contribuyendo así a la apertura del Japón hacia el mundo exterior.

Pero, más allá de su valor artístico o científico, los tesoros de Shosoin tienen un gran poder evocador. Nos recuerdan que, incluso en su forma más concreta —el transporte y el comercio de materiales valiosos—, las rutas de la seda no se circunscriben a su dimensión material y que en ellas están presentes las ilusiones del hombre. No hay mercancía que no haga soñar. Lo que, a lo largo de los siglos, lanza caravanas a través de los desiertos o navíos a los océanos, pese a los enormes riesgos en que se incurría, era también eso: un inagotable apetito de belleza. ■

FRANÇOIS-BERNARD HUYGHE es un escritor y periodista francés. Trabajó en la División del Patrimonio Cultural de la Unesco. Ha publicado *La soft-idéologie* (1987) y *La langue de coton* (1991).



ACCIÓN/UNESCO

Llamamiento del Director General en favor de la libertad de la prensa

Con motivo del Día Internacional de la Libertad de la Prensa, el 20 de abril de 1991, el Director General de la UNESCO lanzó al mundo un llamamiento en defensa de la libertad de la prensa.

Cada día más, en el mundo entero, la libertad de la prensa se afirma como factor de democracia y desarrollo. Factor de democracia, por cuanto la expresión pluralista de las opiniones no puede sino favorecer la apertura, el diálogo y el respeto mutuo de los individuos, de los pueblos y de las culturas. Factor de desarrollo, en tanto el intercambio de las habilidades, de las técnicas y de las ideas contribuye a la formación de los hombres, a la difusión del saber y al desarrollo económico.

Desafortunadamente, la libertad de la prensa es ignorada todavía en muchos, en demasiados países. En 1990, unos cuarenta periodistas fueron asesinados en el ejercicio de su profesión; alrededor de doscientos han sido sumidos en la ciénaga de las prisiones; otros, retenidos como rehenes desde hace muchos años, han perdido probablemente toda esperanza.

Además de esas ofensas inadmisibles a los derechos humanos más elementales, la censura ha afectado a numerosos órganos de prensa. De esta manera, reduciendo los hombres al silencio, ocultando los hechos, se piensa todavía poder reprimir los impulsos del espíritu. Esto significa desconocer flagrantemente la fuerza del talento, la fecundidad de las ideas, la elocuencia de los hechos.

En este día, invito al mundo a defender esta libertad. Que cada uno reclame y facilite, por medio de una acción individual o colectiva, la liberación de los periodistas tomados como rehenes o encarcelados y la desaparición de las coacciones impuestas a los órganos de prensa bajo la presión, económica o política. Que los gobernantes tomen conciencia de la resonancia que la libertad de la prensa cobra por doquier. Habremos adquirido así una garantía de equilibrio para el futuro.

Federico Mayor



MEDALLA "1991 - ANNÉE MOZART"

Con motivo de la celebración del bicentenario de la muerte de Mozart, la UNESCO ha emitido una medalla oficial en una de cuyas caras aparece la imagen del gran músico. Acuñada por la Monnaie de París, diseñada y grabada por Edmond Joly, existe en oro, plata y bronce. Los cupones de pedido de la medalla pueden obtenerse dirigiéndose al Programa Filatélico y Numismático de la UNESCO, 7 Place de Fontenoy, 75700 París, Francia.

LOS NIÑOS CANTORES DEL MUNDO

Venidos de quince naciones para celebrar en Francia el bicentenario de la Declaración de Derechos del Hombre, cuarenta y cinco niños, que nunca se habían visto antes, dieron, el 21 de julio de 1989, un concierto excepcional en la catedral de Autun. Habían nacido los Niños Cantores del Mundo. El Instituto de los Niños Cantores del Mundo no se limita a hacer cantar a niños de todas las culturas, medios y niveles de vida, sino que crea la más vasta discoteca coral, el más importante fondo de partituras, la Radio de los Niños del Mundo y un centro de documentación único. Además de recibir el apoyo del Comité francés del UNICEF, los Niños Cantores del Mundo cuentan con el patrocinio oficial de la UNESCO, que ha hecho de ellos uno de los proyectos del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural. El concierto del 21 de julio de 1989 dio lugar a una grabación memorable, disponible en disco compacto: "Les Petits Chanteurs du Monde, concert inaugural, cathédrale d'Autun, 21 juillet 1989", SOCD 73 CYD 85, distribución Solstice 147, rue de Bercy F-75012 París, tel: (1) 43 45 64 81.

EL CONSEJO INTERNACIONAL DE LA MÚSICA

Organización no gubernamental, el Consejo Internacional de la Música fue fundado poco después que la UNESCO, en 1949, para apoyar los programas de ésta en

el ámbito de la música. El CIM constituye la principal organización musical asociada a la UNESCO, que la subvenciona en parte. Sesenta y cinco comités nacionales y unas veinte organizaciones internacionales permiten al CIM proyectarse en todos los continentes y reflejar las diversas realidades y culturas musicales, de Mozart a las quenás de Bolivia, de Stockhausen al Hat Cheo (teatro bailado y cantado) del Viet Nam.

Una de sus misiones consiste en preservar y estimular las músicas tradicionales en peligro de extinción, tarea que el CIM realiza desde hace treinta años, al publicar la Colección UNESCO de Música Tradicional, disponible ahora en DC y casete en Audivis. Interesado por esas tradiciones, pero preocupado también por el presente y el futuro, el CIM organiza, cada dos años, una tribuna internacional de compositores, en la que participan más de treinta organizaciones nacionales de radiodifusión. Esa tribuna ha permitido descubrir y difundir, con el correr de los años, obras importantes de compositores actuales, como Berio, Dutilleux, Hans Werner Henze, Penderecki y Takemitsu, entre otros.

Hace ya algunos años, bajo los auspicios del CIM, un vasto equipo internacional trabaja en la redacción de una enciclopedia mundial de la música, que constituirá la primera obra de esta índole redactada por autores originarios de las regiones de que se trata.

Gracias a la participación de sus miembros a través del mundo, el CIM se asocia estrechamente a los proyectos de la UNESCO, como el V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, el Estudio Integral de las Rutas de la Seda, las Rutas del Barroco, para los cuales organiza conciertos y coloquios. En este año Mozart, con su Fondo Internacional de Ayuda Musical, el CIM ha programado la realización en octubre de un concierto Mozart destinado a las delegaciones de los 165 Estados Miembros que participan en la Conferencia General de la Unesco.

En Bonn, durante la Asamblea General del CIM, el 1 de octubre de 1991, Día Internacional de la Música, el Premio UNESCO-CIM de Música, ya otorgado, entre otros, a Ephraim Amu, Munir Bashir, Nadia Boulanger, Alberto Ginastera, Benny Goodman,

Yehudi Menuhin y Ravi Shankar, será entregado a personas que se hayan distinguido por su contribución excepcional a la música y a los objetivos de la UNESCO.

Entre los últimos temas de la Colección UNESCO de Música Tradicional (UNESCO/Audivis) cabe mencionar: *Musique populaire de l'Inde du Nord* D 8033 y *Rituel tibétain* D 8034. Esos discos están a la venta en la UNESCO, 7 Place de Fontenoy, 75700 París, Francia, en las casas de discos, y en los establecimientos AUDIVIS, 12 avenue Maurice Thorez, F-94200 Ivry-sur-Seine, Francia.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN DE LA UNESCO

El *Répertoire des services d'information de l'UNESCO*, un folleto de setenta páginas publicado en francés y en inglés en una nueva versión (1990), da una visión de conjunto y explicaciones detalladas sobre la riqueza y la organización de los servicios de información de la UNESCO. En torno a la Biblioteca Central de la UNESCO existe toda una red de centros de documentación y unidades de documentos pertenecientes a la propia Organización o a organizaciones no gubernamentales, que merece ser mejor conocida. Una parte de este repertorio se dedica a la Biblioteca Central y a los tesoros de los Archivos de la UNESCO.

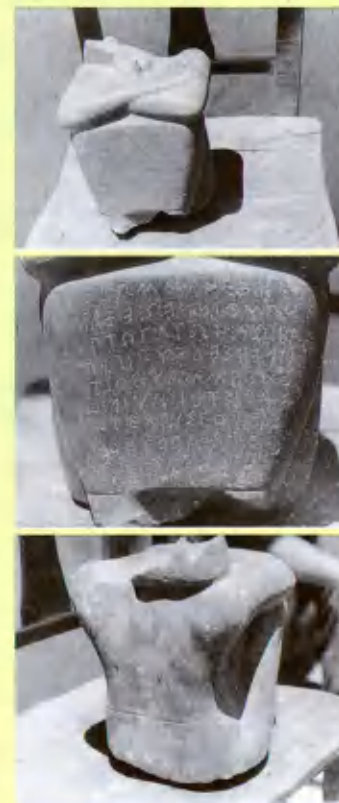
"ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO"

Esta guía, publicada por la UNESCO (27ª edición, 1991), contiene 2.846 notas relativas a la enseñanza y la formación postsecundarias en 124 países, válidas para los años universitarios 1991-1992, 1992-1993 y 1993-1994. En la guía se indican no sólo las posibilidades de becas y asistencia financiera, sino también los cursos de nivel universitario, las posibilidades de preparación para ingreso en cursos superiores, los cursos breves, los programas de formación profesional, los programas de enseñanza extraescolar y otros programas de formación permanente, así como las posibilidades de empleo para estudiantes. En algunos casos se ofrece también información sobre servicios para los minusválidos.

La guía *Estudios en el extranjero* cuesta 92 francos franceses, incluidos el embalaje y el franqueo. Para obtener esta obra se ruega dirigirse a la Editorial de la UNESCO, División de Ventas, 7 Place de Fontenoy, 75700 París, Francia. También puede adquirirse por intermedio del distribuidor de las publicaciones de la UNESCO en su país.

OBJETOS ROBADOS

Las autoridades turcas informaron a la UNESCO de que un objeto de gran valor —una estatua del antiguo Egipto— había sido robado en julio de 1987 en el sitio en que fue descubierto, la aldea de Kale-Denizli. También comunicaron que se había señalado la presencia del objeto en Alemania, pero que posteriormente se habían perdido sus huellas. De forma cúbica, de una altura de 21 cm y una anchura similar, esta escultura en basalto representa a un ser humano sin cabeza. El personaje está en cuclillas, con los brazos cruzados sobre las rodillas; lleva, delante y detrás, una inscripción en griego en la que se puede leer el nombre del último rey de Egipto, "Psamético".



ritmo y compás

JAZZ

Stan Getz. *Serenity.*

Getz (saxo tenor); Kenny Barron (piano); Rufus Reid (contrabajo), Victor Lewis (batería).
1 DC Emarcy 838770-2.

Getz recoge en este disco compacto, grabado en 1987 en el Café Montmartre de Copenhague, algunas piezas conocidas: "On Green Dolphin Street", "I remember you" y "I love you" y nos propone dos inéditas: "Voyage", de su pianista Kenny Barron, y "Falling in love", de Victor Feldman. Getz, cuyo elogio resulta innecesario, se expresa con su habitual sentido poético, rodeado de músicos que ponen de relieve sus cualidades. Kenny Barron, uno de mis pianistas preferidos desde hace muchos años, es un admirable acompañante, cuya ejecución se perfecciona continuamente. Todas las notas son justas, oportunas, y los acordes acertados sirven maravillosamente a los solistas. Rufus Reid es un contrabajo enérgico, melódico, con un oído irreprochable. Esas cualidades son también las de Victor Lewis, gran maestro de la polirritmia. Reid, Barron y Lewis han trabajado a menudo juntos y para Getz debe ser una gran satisfacción contar con un acompañamiento rítmico tan armonioso y de tanta calidad. Barron, en particular, supera a veces a Getz en sutileza e imaginación. Hace dos años, en el festival de Antibes, fue Barron quien brilló con más intensidad en el grupo de Getz.

Wynton Marsalis.

The original soundtrack from "Tune in tomorrow".

Wes Anderson (saxo alto); Wynton Marsalis (trompeta), Herlin Riley (batería), Marcus Roberts (piano), Reginald Veal (contrabajo), Todd Williams (saxo tenor y soprano y clarinete), y otros.

1 DC CBS 467785-2

Marsalis, a quien los periodistas, en el momento de su aparición en la escena musical hace cinco o seis años, se apresuraron a calificar de "nuevo Miles Davis", continúa su trayectoria personal y vuelve hoy día a las fuentes musicales de Nueva Orleans, de las que procede. Más que hacia el Miles Davis de los años sesenta, se torna ahora hacia Louis Armstrong y la vieja polifonía de la Luisiana, que reinterpreta modernizándola. Cada vez más solicitado por el cine, ha demostrado ampliamente estar a la altura de la tarea como prueba esta grabación. Casi todas las composiciones son suyas, excepto "I can't get started". Figuran también en ciertas piezas el clarinetista Alvin Batiste y la cantante Shirley Horn, en cuyo

último disco Marsalis participó como invitado. Mario Vargas Llosa, autor de *La tía Julia* y el escritor, novela en la que se basa el guión de la película, debe sin duda apreciar esta música contagiosa, tan afín a la sensibilidad de los países latinoamericanos.

Miles Davis. *E.S.P.*

Davis (trompeta), Wayne Shorter (saxo tenor), Tony Williams (batería), Ron Carter (contrabajo), Herbie Hancock (piano).

1 DC Columbia 467899 2.

Se trata de la reedición en disco compacto de uno de los grandes momentos de la historia del jazz: Miles Davis toca aquí con uno de sus grupos más logrados, que inspira todavía a numerosos epígonos. Pocas veces la comunicación entre músicos ha alcanzado tal grado de perfección. Los fragmentos, sobrios y discretos, dejan lugar al silencio, a la sugerencia. La distribución de las voces, en los acordes de Hancock, anuncia ya la evolución del jazz contemporáneo; su ejecución abrió camino a una politonalidad, que ejerce una verdadera fascinación sobre los pianistas actuales. "Don't play the butter notes — No te ablandes", decía Miles a Hancock, en esa época, con su lenguaje popular y conciso, aconsejándole así que renunciara a las armonías fáciles para favorecer lo esencial y lo inesperado. Hancock aprendió maravillosamente bien la lección. Williams no marca los tiempos sino que los sugiere con inteligencia, dialogando con sus cómplices. Wayne Shorter, en composiciones agudas donde abundan los hallazgos, crea con su saxo tenor un canto lírico y emotivo. El vals "Little one", "Iris" y "Mood" son obras maestras perfectas. Una música siempre actual.

Hank Jones, Dave Holland, Billy Higgins. *The Oracle.*

Jones (piano), Holland (contrabajo), Higgins (batería).

1 DC Emarcy 846 376-2

Jones, uno de los grandes herederos del bebop, pertenece a una familia de músicos en la que destacaron muy particularmente sus hermanos, el corneta Thad y el batería Elvin. Si la música de Jones parece "simple" cuando se escucha por primera vez, no hay que fiarse de esa impresión. Jones, viejo y astuto zorro del jazz, posee una vigorosa lógica interna y una manera de frasear entre los tiempos sumamente sutil, que resiste a toda imitación o transcripción. Dave Holland, que sus colegas aprecian muy especialmente por su capacidad de adaptarse a los contextos más diversos —a músicos de free jazz como Anthony Braxton o a

intérpretes de *mainstream*—, aporta aquí una sólida base musical. Higgins es el batería con el que sueñan todos los aficionados al jazz: feliz de tocar y siempre rítmicamente bien situado. Cada una de sus notas se justifica y sus solos alcanzan la perfección. Todas las piezas de este compacto ("Beatful love", "Maya's dance", "Jacob's ladder") están cinceladas como una fina joya.

Dee Dee Bridgewater.

In Montreux.

Bridgewater (canto), Bert van den Brink (piano), Hein van de Geyn (contrabajo), André Cécarelli (batería).

1 DC Polydor 847 913-2

La carismática Dee Dee Bridgewater, parisiense por adopción desde hace varios años, da siempre extraordinario realce a los festivales de jazz internacionales. Además de una voz cálida, posee una gran seducción y, como lo sabe, se sirve de ello con maestría para gran deleite del público masculino. Pero Bridgewater, que actuó durante mucho tiempo en Nueva York, en particular junto a su ex marido el trompetista Cecil Bridgewater (actualmente con Max Roach), no es una simple "artista de variedades" —uno de esos fenómenos de la escena tan apreciados por Hollywood o Las Vegas—, sino una verdadera música, con un instinto infalible. Dotada de un swing legendario, nos ofrece aquí un jazz cálido, directo, comunicativo, un jazz que nunca cansa.

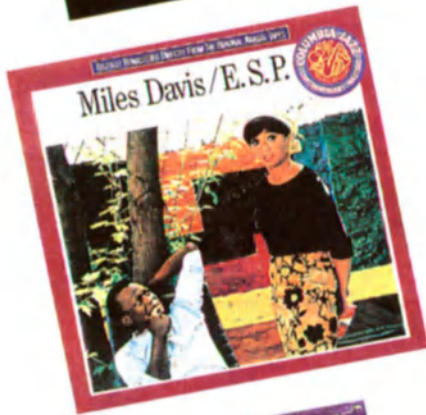
■ VARIOS

Mezcla. *Frontera de sueños.*

Pablo Menéndez, Sonia Cornuchet, Lucía Huergo, José Antonio Acosta, Juan Carlos Abreu, Octavio Rodríguez (instrumentos diversos).

1 DC Intuition records INT 3047 2

Mezcla constituye un perfecto ejemplo de mestizaje musical. Este grupo, que yo nunca había oído antes, integrado por jóvenes músicos latinoamericanos, inventa con una combinación de canto, sintetizador, guitarra, percusión y otros instrumentos, una música simpática, en la que confluyen la música pop, la nueva trova, el rock y la salsa. Se advierten también influencias yoruba ("Ikiri Adá"), o dominicanas ("Ando buscando un amor"). En el género, en la última pieza del disco, figura como invitado el único músico que me resulta familiar: el percusionista de salsa y de jazz latino Nicky Marrero. La música, grabada en Colonia y finalizada en un estudio de Nueva York, me recuerda por momentos el grupo Moliendo Vidrio, que obtuvo cierto éxito en los años setenta en Puerto Rico.





© Ilustración de Billy Renour, París.

Kid Frost. *Hispanic causing panic.*
1 DC Virgin Records America
CDVUS 22

"Kid Frost", alias Arturo Molina Jr., es actualmente el nombre más conocido del rap latino. Chicano (de origen mexicano) establecido en Los Angeles, interpreta rap en "spanglish", jerga consistente en una mezcla de español e inglés que emplean, con múltiples variantes, los jóvenes latinos de las ciudades de Estados Unidos. Kid Frost expresa con soberbia y pasión la violencia de los guetos, el orgullo de pertenecer a "la raza" (la latina), reivindica su virilidad y su identidad. Todo ello siguiendo la tradición del desafío, esa altivez característica de las culturas latinoamericanas y afroantillanas que se observa también en géneros musicales como el jongo en el Brasil, las dozens en el sur de Estados Unidos o la rumba brava en Cuba. Frost da pruebas de un excelente sentido del ritmo y de un fraseo inteligente que suelen echarse de menos en los intérpretes europeos de rap. Un rap incisivo de gran calidad.

Isabelle Leymarie ■

■ MÚSICA CLÁSICA

Joseph Kosma.

Chansons + Baptiste.

J.-C. Benoît (barítono),
B. Ringelissen (piano), Orquesta de la Opera de París, dirigida por Serge Baudo.

1 DC ADES 13.292.2

Considerado uno de los principales iniciadores de la canción literaria francesa... nació en Budapest, residió en Berlín donde colabora con B. Brecht, y llegó a Francia a principios de los años treinta. Compositor prolífico de música de películas —este disco incluye la célebre pantomima destinada a Baptiste, el famoso mimo Deburau encarnado por J. L. Barrault en los inmortales *Enfants du paradis* de M. Carné—, fue colaborador, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, de los poetas Prévert, Queneau, Desnos, Aragon. Si los Frères Jacques, Y. Montand, J. Gréco, y otros, hicieron muy populares "La pêche à la baleine", "Les enfants qui s'aiment", "Les feuilles mortes", "Barbara" y otras canciones, la versión del barítono J. C. Benoît muestra el parentesco de una forma de canción semipopular y semiculta con la melodía de Fauré, Duparc, Debussy, Ravel.

György Kurtag. *Oeuvres.*

1 DC Hungaroton HCD 31290

Es una de las principales revelaciones de la música contemporánea mundial de estos últimos años. Nacido en 1926, este húngaro, muy introvertido,

compuso mucho en los años sesenta. Prueba de ello son dos cuadernos de "obras para piano" presentes en este DC, así como dúos para piano y címbalo y numerosas piezas vocales inspiradas por poetas. Es posible definir el estilo de Kurtag mediante el concepto contradictorio de simplicidad/complejidad. Todo se desarrolla como si, después de pasar por el folklore y los ukases del régimen comunista de Hungría, Kurtag hubiese desviado el "intelectualismo" de la búsqueda occidental en favor de una lozanía inesperada, curiosamente generadora de una densidad y una gravedad insospechadas. Las obras de los años ochenta son excepcionalmente breves, como si expresaran la quintaesencia del arte original de Kurtag.

La valse.

Nikita Magaloff, piano.

1 DC ADES 14.179.2

¿Se sabe que en Venezuela, en el siglo XIX, Chopin y sus vales hacían furor en las tertulias de la burguesía acomodada? Los guitarristas venezolanos populares no dejarán de inspirarse en ellos más adelante. El origen exacto de esta música en tres tiempos no se ha aclarado debidamente, aunque se sabe que durante mucho tiempo la Iglesia fue su adversaria. El destacado pianista Nikita Magaloff ofrece aquí un panorama europeo del vals, a partir de Schubert y Weber, los iniciadores del "vals culto", por así decirlo. La dinastía de los Strauss está presente, la búsqueda de Liszt y de Scriabin, pero también el aporte francés con Chabrier y Debussy, así como el precedente de Rusia con Moszkowski, Levitzki y otros. Un panorama de un género que hizo evolucionar la música.

Einojuhani Rautavaara. *Vincent.*

Coros y Orquesta de la Opera Nacional de Finlandia, dirección Fuat Manchurov.

Estuche de 2 DC Ondine ODE 750, distribución Harmonie.

Nacido en 1928, Einojuhani Rautavaara es uno de los principales compositores finlandeses actuales. Autor en particular, y por el momento, de cuatro óperas, se inspira en la epopeya nacional del *Kalevala* en *Thoms*, el penúltimo opus grabado por el mismo editor, y en *Vincent* celebra, a su manera, al pintor Van Gogh. La obra fue presentada con éxito por la Opera Nacional de Finlandia en 1990. No es fácil formarse una idea de ella a través del disco, pues la técnica del músico es ambiciosa y mezcla la serie dodecafónica con el sintetizador. Sin embargo, de los tres actos, que giran en torno a tres grandes lienzos del pintor maldito, se desprende una especie de histeria vocal (el

carácter satánico de Gauguin es patente) que en cierto modo coincide con la imagen habitual del artista.

Serge Prokofiev.

Premières œuvres.

Abdel Rahman El Bacha, piano.

1 DC UCD 16596.

Existe el riesgo de que el centenario del nacimiento de uno de los músicos rusos más importantes del siglo XX se vea algo empañado por la celebración, también en 1991, del bicentenario de la muerte de Mozart. Neuhaus, el maestro soviético, estimaba que Prokofiev, que también era un extraordinario pianista, poseía una voluntad y una pujanza asociadas a un formidable lirismo, que eliminaban todo sentimentalismo. Tales calificativos pueden, *mutatis mutandis*, aplicarse a este disco de las primeras obras del maestro (con excepción de la *Primera sonata para piano y violín* que data de 1948). El solista que interpreta este Prokofiev de los comienzos es de origen libanés, y ha sido galardonado con numerosos premios, entre otros, el de la reina Elisabeth de Bélgica (1978). Una técnica muy elaborada no excluye la sensibilidad. Los melómanos deben incorporar su nombre en su lista y no olvidar que Abdel Rahman El Bacha está grabando las sonatas completas de Beethoven para la misma firma.

John Adams. *Harmonielehre/*

The Chairman dances.

Orquesta Sinfónica de San Francisco, dirección Edo de Waart
2 DC Nonesuch
7559-79115/979144-2

Al más discolor de los compositores de música contemporánea de Estados Unidos, autor de *La muerte del doctor Klindhoffer* que acaba de crear *La Monnaie* de Bruselas, después de que la Opera de Houston presentara su célebre *Nixon in China* (1 estuche de 3 DC Nonesuch 979177-2), se le juzga aquí por obras estrictamente orquestales. Se reconoce en él a un adepto muy personal de la música repetitiva; acontecimientos inopinados... hacen que se renueve el interés por escucharlo como ocurriría con unas variaciones. Un sentimiento lúdico y bucólico nace simultáneamente frente a lo que podría llamarse nuevo romanticismo orquestal, tendencia mundial de una nostalgia innegable, que se observa en la música de películas. Pero surge un interrogante: esta aparente simplicidad parece borrar de una plumada los resultados de decenios de búsqueda. La difusión se facilita, ¿pero no se coarta la invención de las formas?

Claude Glayman ■

LOS LECTORES NOS ESCRIBEN



■ ¿Y el "Steel band"?

Lector y coleccionista desde hace tiempo de *El Correo*, quedé gratamente impresionado por la portada del número de marzo de 1991, "Músicas del mundo, el gran mestizaje". Pero me sorprende que una revista tan abierta culturalmente haya omitido mencionar las "Steel bands". Esos grupos que tocan instrumentos de metal pertenecen a la cultura musical de Trinidad y Tobago donde aparecieron en 1941-1942. Hoy día se han difundido por el mundo entero, de Brasil a China. La calidad sonora de los instrumentos así como el virtuosismo de los grupos musicales, que interpretan en particular obras de Bach y de Händel, les ha valido fama internacional.

Derrick John Jeffrey
Secretaría de las Naciones Unidas
Nueva York

■ El art nouveau y el alma rusa

El art nouveau, al que *El Correo* consagró su número de agosto de 1991 (del que compré cuatro ejemplares) fue durante mucho tiempo desterrado de mi país (se destruyeron edificios, se quemaron libros), pues se veía en él una "tendencia artística burguesa y decadente" (definición que puede leerse en la Gran Enciclopedia Soviética).

Para mí el art nouveau representa tanto una fuente de inspiración como un arte de vivir y una filosofía. Con algunos amigos creé un grupo artístico, Iris. No es un organismo oficial, pero ya hemos organizado tres exposiciones de arte y emprendido varias acciones y proyectos.

Aunque hemos tropezado con innumerables obstáculos, creemos en la cultura y pertenecemos a una generación que quiere recobrar sus raíces. No hay un arte futuro si se desconoce el arte del pasado. Durante mis estudios de historia del arte, descubrí solo, llevado por mi afición a las formas naturales, los principios del art nouveau (no sólo no había ningún ejemplo de este arte sino que además se me disuadía de interesarme en él).

Deslumbrado por esa revelación, me lancé a una exploración sistemática de Moscú. Recorrí cada barrio palmo a palmo para encontrar las huellas arquitectónicas del art nouveau. Pero cada vez que hablaba del tema mis interlocutores me oponían un muro de desprecio o, en el mejor de los casos, adoptaban una actitud de condescendencia.

En esas circunstancias apareció su revista. ¡Qué extraordinaria sorpresa! Yo, que cada vez que hablaba de art nouveau oía como invariable respuesta: "inútil", "vulgar", "estéril", podía ahora leer en sus columnas "arquitectura sonriente", "expresividad", "arte inigualable". Me parecía mentira. Aunque ruso, soy sensible a todas las manifestaciones europeas del art nouveau. Siento por Tiffany, Makintosh o Guimard tanta admiración como por Shehtel, Kekushev, Bakst, Lidval, Korovin, Borisov, Musatov, Vrubel y otros más.

Estoy seguro de que el art nouveau no ha dicho aun su última palabra y que tiene todavía un gran porvenir. Mi país debe recobrar sus raíces, una vez más, para tomar conciencia de lo que verdaderamente es.

Me dirijo a ustedes, precisamente, con la esperanza de que logren sensibilizar —ya que todos mis esfuerzos en ese sentido han sido vanos— a ciertas organizaciones soviéticas ante ese problema e impulsarlas a proteger los vestigios del art nouveau en el país. Sería igualmente valioso crear un museo del art nouveau, sobre todo si se tiene en cuenta que esa forma de arte, por su inspiración cósmica, refleja admirablemente el alma rusa.

Solmi, un artista
Moscú
(URSS)

■ Mi amigo *El Correo*

Soy alumna de un liceo y experimento una gran alegría cuando recibo *El Correo*. Ninguna publicación me entusiasma tanto. Me intereso, desde luego, por algunos temas más que por otros,

pero al leer la revista amplió mi horizonte educativo, científico y cultural.

Así, *El Correo* representa para mí un amigo que me aporta saber y conocimientos.

Estoy suscrita desde febrero de 1989 y recomiendo recibir a este amigo que, además, no hará el elogio de un perfume o de la delicadeza de un cigarrillo por medio de una publicidad, ni arruinará su bolsillo.

Gracias por este libro, pues "revista" es una palabra demasiado modesta para designar la hermosa reunión de fotos, textos y testimonios que todos los meses me aporta mi amigo *El Correo*.

Severine Marotin (15 años)
Le Grand Baignerault
03360 Saint-Bonnet-Tronçais
(Francia)

■ Temas de reflexión

Algunos de sus últimos números tratan a mi juicio temas importantes y de gran actualidad por las cuestiones que plantean. Pienso, en particular, en "Los medios de información. Las aventuras de la libertad" (septiembre de 1990), "Las moradas de lo sagrado" (noviembre de 1990), "La belleza" (diciembre de 1990), "La ciudad desbordada" (enero de 1991), "La búsqueda de la utopía" (febrero de 1991) y, por último, "Músicas del mundo, el gran mestizaje" (marzo de 1991).

Otros temas, primordiales también para nuestra vida cotidiana, merecerían en mi opinión ser tratados con toda urgencia en su revista. ¿Es la nacionalidad una forma conflictiva por sí misma o es la política la que le da ese carácter? ¿Por qué no hay un respeto mutuo entre las culturas? ¿Es también a causa de la política? ¿Es la cultura o son los problemas económicos los que provocan la división entre los pueblos?

Me agradecería sobremanera leer las respuestas que a estos interrogantes podrían dar un escritor, un economista, un responsable político u otras personas.

Victor Gutiérrez
Tbilisi,
Georgia (URSS)

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Portada, página 3 (derecha):
© Galerie Drouart, París. Portada posterior: © Galerie d'Art Noir Contemporain, París. Página 2: Hajja Fatima Bakhcha, Casablanca. Página 4, 6, 9: Derechos reservados. Página 5: Cecil Fox/Science Source © Explorer, París. Página 7: David Grossman/Science Source © Explorer, París. Página 8: Rauzier-Rivière © ARC, París. Página 10-11: © Réunion des Musées Nationaux, París/Museo del Louvre. Páginas 12, 14, 28: © Jean-Loup Charmet, París. Página 13: © Edimedia, París/Musée des Châteaux de Malmaison et Bois Préau. Páginas 15, 17: © Jérôme da Cunha/Perrin. Tomado de *Sur les pas de Mozart*, Librairie Académique Perrin, París, 1991. Páginas 16, 34 (nº4): © Archiv für Kunst und Geschichte, Berlín. Páginas 18, 34, (nº12): © Edimedia, París/Biblioteca Nacional, París. Página 19: © Giraudon, París/Biblioteca Nacional, París. Página 20: © Nicolas Bruant, París. Página 21: © Edimedia, París/Musée Marmottan, París. Página 22: Jacques Moatti © Explorer, París. Página 23: © Edimedia, París, Museo de la Ciudad, Viena. Página 24: © Edimedia, París/Biblioteca de la Opera, París. Página 27 (izquierda): © Giraudon, París/Museo Goethe, Roma. Página 27 (derecha): © Luisa Ricciarini, Milán/Museo Cívico, Bolonia. Página 29: © Roger Viollet, París/Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París. Página 31: © Teatro Colón, Buenos Aires. Página 32 (arriba): Oroñoz © Artephtot, París, Museo del Prado, Madrid. Página 32 (abajo): © Dagli Orti, París, Museo Histórico Nacional, Río de Janeiro. Páginas 33, 34 (nº2, 6, 8, 14): Emilio F. Simion © Luisa Ricciarini, Milán/Cívica Racolta Bertarelli, Milán. Página 34 (nº1): © Roger Viollet, París/Museo Cívico, Bolonia. Página 34 (nº3): FPG International © Explorer Archives, París. Página 34 (nº5): © Edimedia, París/Haydn Museum, Eisenstadt. Página 34 (nº7): © Jean Loup Charmet, París/Biblioteca de la Opera, París. Página 34 (nº9, 13): © Explorer Archives, París. Página 34, (nº10): © Luisa Ricciarini, Milán/Museo del Burkado, Roma. Página 34 (nº11): © Luisa Ricciarini, Milán/Conservatorio de Música S. Pietro a Maiella, Nápoles. Página 36: © Hervé Bernard, París. Páginas 38, 40 (centro), 47 (izquierda), 47 (derecha): UNESCO. Páginas 39, 40 (arriba), 40 (abajo): UNESCO/OPNT. Página 41: UNESCO/Bousquet. Páginas 42, 43: UNESCO/Ivette Fabri. Páginas 44, 45: © J.J. Boucher, París. Página 51: © Volvox/Vlooo, París.

Revista mensual publicada en 35 idiomas
y en braille
por la Organización de las Naciones Unidas para
la Educación, la Ciencia y la Cultura.

31, rue François Bonvin, 75015 París, Francia.

Teléfono:

PARA COMUNICARSE DIRECTAMENTE CON LAS PERSONAS QUE
FIGURAN A CONTINUACIÓN MARQUE EL 45 68 SEGUIDO DE LAS
CIFRAS QUE APARECEN ENTRE PARENTESIS JUNTO A SU
NOMBRE

Director: Bahgat Elnadi
Jefe de redacción: Adel Rifaat

REDACCIÓN EN LA SEDE (PARÍS)

Secretaría de redacción: Gillian Whitcomb
Español: Miguel Labarca, Araceli Ortiz de Urbina
Francés: Alain Lévêque, Neda El Khazen
Inglés: Roy Malkin, Caroline Lawrence
Estudios e Investigaciones: Fernando Ainsa
Unidad artística, fabricación:

Georges Servat

Ilustración: Ariane Bailey, Carole Pajot-Font (46.80)
Documentación: Violette Ringelstein (46.85)

**Relaciones con las ediciones
fuera de la Sede y prensa:** Solange Belin (46.87)

Secretaría de dirección:
Annie Brachet (47.15), Mouna Chatta
Asistente administrativo: Prithi Perera
**Ediciones en braille en español, francés, inglés y
coreano:** Marie-Dominique Bourgeais

EDICIONES FUERA DE LA SEDE

Ruso: Alexandre Melnikov (Moscú)
Alemán: Werner Merkl (Berna)
Arabe: El-Said Mahmoud El Sheneti (El Cairo)
Italiano: Mario Guidotti (Roma)
Hindi: Ganga Prasad Vimal (Delhi)
Tamul: M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Persa: H. Sadough Vanini (Teherán)
Portugués: Benedicto Silva (Río de Janeiro)
Neerlandés: Paul Morren (Amberes)
Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdu: Wali Mohammad Zaki (Islamabad)
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo: Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Coreano: Yi Tong-ok (Seúl)
Swahili: Domino Rutayebesibwa (Dar-es-Salaam)
**Croato-serbio, esloveno, macedonio y serbio-
croata:** Blazo Krstajic (Belgrado)
Chino: Shen Guofen (Beijing)
Búlgaro: Dragomir Petrov (Sofía)
Griego: Nicolas Papageorgiou (Atenas)
Cingalés: S.J. Sumanasekera Banda (Colombo)
Finés: Marjatta Oksanen (Helsinki)
Sueco: Manni Kössler (Estocolmo)
Vascuence: Gurutz Larrañaga (San Sebastián)
Vietnamita: Do Phuong (Hanoi)
Pashtu: Zmarai Mohaqiq (Kabul)
Hausa: Habib Alhassan (Sokoto)
Bangla: Abdullah A. M. Sharafuddin (Dacca)
Ucranio: Victor Stelmakh (Kiev)
Checo y eslovaco: Milan Syruček (Praga)

PROMOCIÓN Y VENTAS

Responsable: Henry Knobil (45.88), **Asistente:** Marie-
Noëlle Branet (45.89), **Suscripciones:** Marie-Thérèse
Hardy (45.85), Jocelyne Despouy, Alpha Diakité,
Jacqueline Louise-Julie, Manichan Ngonekeo, Michel
Ravassard, Michelle Robillard, Mohamed Salah El Din,
Sylvie Van Rijsewijk, Ricardo Zamora-Pérez

Relaciones con los agentes y los suscriptores:
Ginette Motreff (45.64), **Contabilidad:** (45.66),
Correo: Martial Armegee (45.70)

Depósito: Héctor García Sandoval (47.50)

TARIFAS DE SUSCRIPCIÓN

Tel: 45.68.45.65

1 año: 139 francos franceses. 2 años: 259 francos.
Tapas para 12 números: 72 francos

Para los países en desarrollo:

1 año: 108 francos franceses. 2 años: 194 francos.
Reproducción en microficha (1 año): 113 francos.

Pago por cheque, CCP o giro a la orden de la
UNESCO.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo (copyright) pueden
reproducirse siempre que se haga constar "De El Correo de la
UNESCO", el número del que han sido tomados y el nombre del autor.
Deberán enviarse a El Correo tres ejemplares de la revista o periódico
que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por
la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados
no expresan forzosamente la opinión de la UNESCO ni de la Redacción
de la Revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la
incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en
los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan
reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de
la UNESCO.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

DEPOT LEGAL: C1-JUILLET 1991

COMMISSION PARITAIRE N° 71843 — DIFFUSE PAR LES NMPP.

Fotocomposición: El Correo de la UNESCO.

Fotografía-impresión: Maury-Imprimeur S.A.,

Z.I. route d'Etampes, 45330 Malesherbes.

En los meses de agosto-septiembre de 1991

El Correo de la UNESCO

presentará a sus lectores

un número doble de 80 páginas

cuyo tema será

Los hombres y el mar

con una entrevista

al escritor marroquí

TAHAR BEN JELLOUN

Aparecerá el 1 de septiembre

