

# Kierkegaard, el Don Juan de Mozart y lo *Demoniaco*

Elio Matassi

Filósofo

Presidente del Observatorio de Estética Musical del  
Departamento de Filosofía Universidad de Roma Tre

**Resumen.** En *Aut-Aut* S. Kierkegaard realiza una interpretación muy original del *Don Giovanni* de Mozart, la cual sólo es posible encontrar en una personalidad del romanticismo alemán como E.T.A. Hoffmann. En realidad, la categoría central de la interpretación del *demoniaco*, la encontramos desde el comienzo; la famosa figura de Don Giovanni es traspasada por la contradicción interna del *demoniaco*, aquella que se encuentra entre la determinación absoluta y el libre albedrío. La fascinación específica de Don Giovanni, lo *demoniaco*, reside en el interior de tal contradicción, que la música exalta en todas sus implicaciones.

**Palabras clave.** Kierkegaard, E.Th.A. Hoffmann, Don Giovanni, Mozart, lo *demoniaco*.

**Abstract.** In *Aut-Aut* S. Kierkegaard makes a highly original interpretation of Mozart's *Don Giovanni*, which can only be found in a personality of the German romanticism such as E.T.A. Hoffmann. In fact, the central category of interpretation of the demonic, is found from the very beginning, the famous figure of Don Giovanni is penetrated by the internal contradiction of the devil, that lays between the absolute determination and the free will. The special fascination of Don Giovanni, as diabolic, lies in the interior of such a contradiction, exalted by the music in all its implications.

**Keywords.** Kierkegaard, E.Th.A. Hoffmann, Don Giovanni, Mozart, the demonic.

---

I - Nos proponemos argumentar la siguiente hipótesis: El Don Juan de Mozart representa lo “absolutamente musical”, lo musical en su más irreducible especificidad, un punto de inicio ampliamente documentado en la cultura musical romántica (E.Th.A. Hoffmann), un punto de inicio que desemboca en la ecuación, lo absolutamente musical = el Don Juan de Mozart = lo demoníaco. Una secuencia que se ensalza en la interpretación de S. Kierkegaard y que conduce directamente a otra importante ecuación, el Don Juan de Mozart = el compendio de la enfermedad del alma.

Para descontextualizar la primera y la segunda ecuación proponemos el siguiente esquema de referencia:

a) resumimos los elementos esenciales del Don Juan mozartiano, dada por E.Th.A. Hoffmann, el núcleo original de la interpretación de S. Kierkegaard;

b) entramos en el mérito de la particular interpretación de S. Kierkegaard, según la cual el Don Juan de Mozart constituye “la idea de la genialidad sensual”.

Y más aun, “la expresión de esta idea es Don Juan y la expresión es aún sólo música”<sup>1</sup>;

c) en base a algunos ejemplos musicales fundamentales, sacados del mismo Don Juan, tratamos de explicar cómo las dos ecuaciones antes mencionadas representan el fundamento de la tesis, según la cuál esta gran obra de Mozart puede constituir el compendio del alma, y en particular, la medida del exceso, lo *demoníaco* que es el origen mismo de cada enfermedad posible del alma.

II – En dos ensayos *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik*<sup>2</sup> y *Der Dichter und der Komponist*<sup>3</sup> y en dos artículos del Edipo en Colona, de Giuseppe Sacchini publicados en el “Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin”, respectivamente el 30 de septiembre del 1815<sup>4</sup> y el 23 de junio 1816<sup>5</sup>, E.Th.A Hoffmann presenta su concepción de la “obra” en la cual palabras, acciones y música constituyen un todo único con efectos totalizantes sobre el espectador. Uno de los interlocutores elegidos críticamente para representar un punto de vista diametralmente opuesto es Giuseppe Sacchini, para el cual la música, logrando afirmarse como “arte autónoma”, sólo ejerce parcialmente un rol de “acompañante accidental del espectáculo”. Se trata de una opinión que, diferenciando la tradición operística italiana de la alemana, había tenido un peso unos años antes, en el 1805, en las notas de Goethe al margen de la traducción alemana del *Nipote de Rameau*. Goethe en este contexto evidencia dos escuelas distintas de la música moderna: la italiana que considera, ejerce y aprecia la música como arte autónoma («als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausübt und durch den verfeinerten äusseren Sinn genießt»)<sup>6</sup>, la francesa y la alemana que la elabora en función del intelecto, el sentimiento y la pasión.

---

<sup>1</sup>KIERKEGAARD, S.: *Don Giovanni. Gli stadi erotici immediati ovvero il musicale erotico*, trad. it. a c. di Gianni Garrera, Introducción di Anna Giannatiemp, Quinzio, BUR, Rizzoli, Milano 2006, p. 97.

<sup>2</sup>HOFFMANN, E.Th.A.: *Intorno a un giudizio di Sacchini e al cosiddetto effetto della musica*, in *Poeta e compositore...*, cit., pp.11-18.

<sup>3</sup> *Poeta y compositor*, cit.,

<sup>4</sup> Domingo 17 septiembre 1815: *Edipo a Colono*, ópera en tres partes de Sacchini, en *E.Th.A.Hoffmann e il teatro musicale. Recensioni 1808-1821*, a c. de Mauro Tosti Croce, Città di Castello, Edimond, 1999, pp.128-30.

<sup>5</sup> 15 mayo 1816: *Edipo a Colono*, ópera lírica en tres partes, música de Sacchini. Sigue: *Paolo e Virginia*, ballet pantomímico en tres partes de Gardel, música de Kreutzer, en *E.Th.A.Hoffmann e il teatro musicale*, cit., pp.141-150.

<sup>6</sup> *Goethes Gedanken über Musik*, a c. di Hedwig Walei-Wiegelmann e Hartmut Schmidt, Suhrkamp, Frankfurt, 1985, p. 201.

Los italianos, desinteresándose del texto, han desarrollado la técnica vocal hasta el virtuosismo; lo opuesto acaece en la escuela alemana. Goethe es drástico en extraer conclusiones; música vocal italiana e instrumental alemana, debido a la absolutización unilateral de los lados opuestos, se colocan en el mismo plano: “Como los italianos en el canto, así hicieron los alemanes con la música instrumental. Ellos la consideraron por un cierto tiempo como arte particular, que sobrevive por cuenta propia, perfeccionaron los aspectos técnicos y la practicaron vivamente, casi sin hacer referencia a la fuerza de ánimo”<sup>7</sup>. Se trata, substancialmente, de una intuición que es uno de los fundamentos de los teoremas de fondo de la wagneriana *Oper und Drama*<sup>8</sup>; la posición de E.Th.A. Hoffmann es menos neta, menos rígida. En efecto, un aspecto del todo coherente con el juicio goethiano se refiere al virtuosismo, fin en sí mismo del canto italiano: “Sucedía [...] que, con el avanzar de la acción, la música era siempre más plana e insignificante y sólo la *prima donna* o el primer tenor, durante sus escenas, podían brillar con música significativa y verdadera. Pero también aquí se proponía resaltar con el máximo esplendor el canto o los cantantes, sin preocuparse por el momento de la acción”<sup>9</sup>.

Una nota de desacuerdo aparece en la interpretación del valor positivo del concepto de ópera, concebido como la extensión y una profundización interior y no como un momento de ruptura del cuadro delineado por la música instrumental. Basta pensar en el célebre ejemplo del Don Juan mozartiano, la estatua del comendador lanza su terrible *SI* sobre la tónica *mi* y el compositor interpreta este *mi* como tercera de *do*, modulando de este modo a *do* mayor, tonalidad retomada por Leporello; en este caso se desvanece cualquier diferencia entre lo profano, que temblando íntimamente junto a Leporello, no logrará jamás entender la estructura técnica de este paso, y el músico culto, que en el instante mismo de la emoción más profunda, no pensará en tal estructura habiendo asimilado la trama, y se identificará totalmente con el espectador profano.

En el *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* de Ernst Ludwig Gerber se narra la siguiente anécdota: una vez, mientras Sacchini estaba en Londres comiendo con el famoso oboísta Le Brun, fue reiterado el comentario que alemanes y franceses hacían sobre los compositores italianos que no modularían suficientemente. La respuesta a tal objeción es clara: Sacchini distingue entre música hierática y música simplemente dramática, en el primer caso, se impone modular porque la atención no molesta a los accesorios del espectáculo, puede seguir fácilmente los artísticos cambios de tono; en el segundo, se hace totalmente irrelevante porque, para que sea comprensible a los oídos menos educados, es necesario ser claros y simples: “Quien obtiene una variedad de canto sin cambiar la tonalidad muestra mayor talento que quien la

---

<sup>7</sup> *Ibid*, pp.202-3.

<sup>8</sup> Para una contextualización más amplia de esta obra wagneriana y de sus fuentes, equilibrada y creíble, las páginas de GIANI, Mauricio: *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner*, De Sono, Paravia, Torino, 1999, en particular pp.195-244.

<sup>9</sup> HOFFMANN, E.Th.A.: *Intorno a un giudizio di Sacchini e al cosiddetto effetto della musica*, cit., pp.11-12.

cambia constantemente”<sup>10</sup>. E.Th.A. Hoffman parte del tal juicio para modificar la base de la argumentación:

a) Sacchini presume que la obra, síntesis óptima del lenguaje individual y universal de la música, se proponga, limitándose a producir una dulce conmoción, para desencadenar el más profundo efecto sobre el ánimo humano;

b) poco convincente es el concepto de música hierática. La auténtica música religiosa, aquella que acompaña al culto, o más aun, que es ella misma culto, aparece sobreterrena, un lenguaje meramente celestial contaminado con modulaciones que tienen expresiones de un anónimo angustiado. De este modo, se acaba por confundir el espíritu sagrado con el mundano;

c) la verdadera discriminación es el concepto de ópera, cuyos ideales son Gluck y Mozart. Para autores verdaderamente geniales como estos últimos, explorar el problema del efecto de la música es totalmente infundado. Si el espíritu comprende sólo el lenguaje del espíritu, el arte de componer con verdadero efecto consistirá en fijar mediante jeroglíficos los sonidos (las notas) “que en la inconsciencia del éxtasis se ha sentido íntimamente”<sup>11</sup>;

d) aunque el problema de la relación libreto (literalmente pre-texto) y música debe ser planteado a la luz de los mismos presupuestos, la intuición original que se expandirá como lava ardiente sobre cada detalle del texto, partirá de la “música interior”, ninguna modulación, ningún instrumento será evitado, y de esta manera, con el efecto se utilizarán también los medios, encerrados – cuales espíritus sometidos al poder de la genialidad creadora – en el “libro mágico de la partitura”.

Establecer reglas prejuiciales para conseguir el efecto en la música es imposible. No se puede partir de datos, estructuras meramente técnicas, porque sólo el espíritu logra invadir totalmente la obra. “El elemento principal y predominante de la música, aquél que transforma el ánimo humano con maravillosa fuerza mágica, es la melodía. Sin una melodía expresiva y cantable, cada adorno instrumental es sólo una decoración, buena para atraer al vulgo necio”<sup>12</sup>. Vuelve el eco de la *querelle* Rousseau–Rameau, el primero había reiteradamente desplazado el centro de gravedad del debate sobre la melodía, por su parte Jean-Philippe Rameau pensaba que la armonía era la verdadera esencia de la música. Solamente la armonía puede mover las pasiones, la melodía no basa su eficacia en esta fuente, de la cual deriva directamente [...]. La melodía no tiene otro origen que aquél producido por un cuerpo sonoro, origen del cual el oído está tan preocupado [...] que, por sí solo, está en condiciones de dar inmediatamente la base armónica de la cual la melodía proviene: cosa posible no solamente para el autor que la ha imaginado, sino también a cualquier persona medianamente competente [...]”<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>13</sup> RAMEAU, J.-Ph. : *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 1754, Genève, Slaktine Reprints, Paris, 1971, pp.1-11.

E. Th. A. Hoffmann se declara abiertamente a favor de la melodía, aunque el adjetivo “cantable” debe ser colocado en el mismo cuadro de referencia. Entre dimensión melódica y canto hay una estrecha relación, la melodía, como el canto, surge del pecho del hombre, que es él mismo, instrumento que resuena “con las notas más maravillosas y misteriosas de la naturaleza”. Para Hoffmann resulta increíble que en los últimos tiempos, en modo particular por influencia de Cherubini, un maestro incomprendido, se haya descuidado la melodía, componiendo música vocal no cantable. Obviamente la tradición musical italiana es siempre un punto de referencia imprescindible, porque ha logrado, en la concepción de la ópera, la visión más completa, y los alemanes deberán enfrentarse con ella, así como lo ha hecho Mozart “en el pecho del cual florecía el canto italiano”.

En lo que concierne a las modulaciones, deben acompañar siempre la dimensión íntima, interior de la música que encuentra la simetría mágica y natural con el arte de la armonía.

Aunque en esta circunstancia se puede recurrir ejemplarmente al dúo del Don Juan, deben recordarse también las modulaciones enarmónicas, a menudo ridiculizadas por el abuso que se hace; ellas, obteniendo a menudo un efecto indebidamente potente, presumen una relación misteriosa. Pareciera que un nudo de simpatía relacione algunas tonalidades lejanas, mientras que, en ciertos casos, casi una invencible idiosincrasia separe hasta las tonalidades más afines. La modulación más frecuente, es decir desde la tónica hasta la dominante y viceversa, parece a veces extraña y a menudo desagradable e insoportable.

También gran parte del efecto sorprendente suscitado por las obras geniales de los grandes maestros se basa en la instrumentación. No existen reglas rígidas, basta pensar siempre en el gran ejemplo de Mozart, constantemente celebrado por E.Th.A. Hoffmann y en el hecho de que utilice el mismo instrumento (en particular el oboe) con una sorprendente heterogeneidad de resultados. En la instrumentación se colocan las distintas figuras de los instrumentos acompañantes y a menudo sucede que una de las figuras, concebida con íntima perfección, transfiera a la expresión la máxima verdad y potencia. Por ejemplo, cómo impacta profundamente la figuración en progresión de octavas del segundo violín y de la viola en el aria de Mozart «*Non mi dir, bell'idolo mio!*». El único modo correcto, de plantear el problema del efecto de la música por parte de un compositor, está en establecer cuál es el ideal que discrimina la “música interior”; el estudio de la armonía y los ejercicios técnicos, limitándose a registrar y a fijar la trama que de otro modo desaparecería, se colocan sucesivamente. Esta es la única condición que permite crear una correlación especular entre el alma del espectador y el estado estático, en la hora de la inspiración en la cual el músico se recoge.

En el diálogo entre Ludwig y Ferdinand en *Poeta y Compositor* el paradigma de la obra en su declinación romántica se fortalece. El punto de inicio es siempre la noción de música instrumental, la música verdaderamente autónoma: “¿No es quizás la música el lenguaje misterioso de un reino remoto de los espíritus, cuyos sonidos maravillosos resuenan en nuestro interior, suscitando una vida

intensa y más elevada?”<sup>14</sup>. Este es el efecto que crea la música instrumental, donde es posible construir una urdidura sólo aparentemente más compleja, o sea, donde la obra traduce, con una fórmula afortunada, la palabra en música. Este es el primer teorema de E.Th.A. Hoffmann.

El segundo deriva del primero: la obra auténtica es solamente la romántica: “Sólo un poeta genial e inspirado puede escribir el texto de una obra verdaderamente romántica, porque sólo él puede saber dar vida a los maravillosos fantasmas del reino de los espíritus [...] En síntesis, el poeta que representa lo maravilloso debe tener a disposición la fuerza mágica de la verdad poética, porque solamente ésta nos puede arrastrar [...]”<sup>15</sup>.

Tercer aspecto en positivo: sólo en un drama verdaderamente romántico, lo cómico y lo trágico, llenando extraordinariamente el alma de los espectadores, se mezclan al punto de fundirse en el efecto total. En negativo, hay que evitar una interpretación de la obra como un concierto dado en un teatro con disfraces y escenarios: “La mayor parte de tales obras son sólo espectáculos vacíos con canto, con una carencia total de efecto dramático, que se atribuye al libreto o a la música, que debieran ser, en lugar de provocados por la masa muerta de escenas que se subsiguen sin una coherencia poética y sin una verdad poética [...]”<sup>16</sup>. Aunque el libretista-poeta deberá musicar dentro de sí todo del mismo modo que el compositor. Solamente la neta conciencia de determinar melodías, y de determinar timbres de los distintos instrumentos, distinguen el músico del libretista. Ambos requieren un nivel mínimo común de la música interior.

Metastasio representa el caso ideal del libretista romántico. El, por ejemplo, tenía la extraña idea de que el compositor, especialmente en las arias (demostrando de manera inequívoca como no se debe escribir un libreto), deba inspirarse siempre en una imagen poética; no se podrá jamás pensar en sustituir la música por las palabras, a lo sumo puede valer lo contrario; la expresión musical es capaz de multiplicar los matices. Este es el misterio maravilloso de la música: donde el lenguaje demuestra su pobreza, ella desencadena una fuente inasible de medios expresivos.

III – ¿Cuáles son las razones que, provocando la excepcionalidad del *Don Juan* mozartiano, contribuyen a determinar que ésta sea la obra por excelencia de la música, más aún, sea la música misma en su vértice más elevado? Kierkegaard adopta con este fin una argumentación triádica, con tres estadios, involucrando el Paje de las *Nozze di Figaro* (primer estadio), Papageno (*Il flauto magico*, segundo estadio) y finalmente *Don Juan* (tercer estadio). Los puntos de la argumentación son los siguientes: en el primer estadio el Paje representa la condición deseante, el deseo en su declinación “soñadora”, en el segundo, a través de la figura de Papageno, el deseo toma una declinación de búsqueda, mientras en el tercero, con *Don Juan* se transforma en deseo puro, deseo deseante: “La contradicción del primer estadio consistía en el hecho de que el deseo no podía obtener ningún objeto, pero sin haber deseado poseía su objeto

---

<sup>14</sup> HOFFMANN, E.Th.A.: *Poeta e compositore*, cit., p.25.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 27.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 30.

y por lo tanto no podía desear. En el segundo estadio se muestra el objeto en su complejidad, pero mientras el deseo en esta complejidad busca su objeto, en un sentido profundo no posee ningún objeto, no se define como un deseo. En *Don Juan*, por el contrario, el deseo es absolutamente definido como deseo, en el sentido intensivo y extensivo es la unidad inmediata de los dos estadios precedentes.

El primer estadio deseaba idealmente la singularidad, el segundo deseaba la singularidad bajo la definición de complejidad, el tercer estadio es la unificación de todo esto. El deseo tiene en la singularidad su objeto absoluto, lo desea absolutamente. De aquí su seducción. El deseo es, por lo tanto en este estadio, absolutamente sano, vencedor, triunfante, irresistible y demoníaco<sup>17</sup>. Lo demoníaco como condición permanentemente deseada y por lo tanto, la peculiaridad misma de Don Juan, un *status* que hace de él el gran icono de la música, un *status* que es expresado inmediatamente por la música misma: "... Don Juan es absolutamente musical. El desea sensualmente, él seduce con la potencia demoníaca de la sensualidad, él las seduce a todas. La palabra, la expresión fácil, no son de su competencia; se transformaría inmediatamente en individuo reflexivo. El no tiene de este modo una subsistencia, pero presiona en una eterna desaparición, exactamente como la música, por la cual es correcto decir que termina en el momento mismo en que se termina de tocar y reaparece sólo cuando se vuelve a tocar.... Don Juan no debe ser visto, debe ser escuchado<sup>18</sup>. De aquí la ecuación Don Juan = lo absoluto musical, de aquí también la segunda ecuación Don Juan = compendio de la enfermedad del alma.

Si se toma como ejemplo la estructura dramática del Don Juan, se podrá obtener una primera respuesta exhaustiva sobre la primera y segunda ecuación. Al principio del primer acto se desarrolla rápidamente. La historia de Doña Elvira se expone en la forma más concisa, en la oscuridad de la noche (escenas 1-4), donde los dos personajes juran venganza: la tonalidad es Re menor: otra faz de la tonalidad fundamental Re mayor y relacionada al Fa mayor de la introducción. Se pone luego la historia de Doña Elvira (n3), subrayada bajo el aspecto escenográfico con el surgir del sol: aria de inicio de Elvira (n3), a la cual se agregan la presencia de Don Juan y Leporello (escenas 4-6). La secuencia de escenas se cierra con el aria del catálogo de Leporello, que vuelve a la tonalidad de Re Mayor y – como el dúo Doña Ana/Don Octavio–, en vez de limitarse a cerrar el episodio, pone en movimiento una contradicción. Si en un primer momento prevalecía el lado menor de la tonalidad principal, ahora es el turno del mayor. En el aria del catálogo Leporello presenta a Don Juan, el culpable, a Elvira. En el dúo la naturaleza demoníaca del modo menor, que caracteriza al protagonista, se apropia también de Doña Ana y Don Octavio. La división de la tonalidad de Re en dos modos, mayor y menor, toma también el significado de la dimensión demoníaca de Don Juan: irresoluble conflicto entre la libertad de actuar y la determinación. Don Juan es al mismo tiempo actuado y actor determinado, de aquí su irresistible fascinación. El se opone a la esfera del Re menor, que todavía lo somete y termina por destruirlo.

<sup>17</sup> *Op. Cit.*, p. 96.

<sup>18</sup> *Op. Cit.*, p. 121.

Otro ejemplo apropiado es aquel que corresponde en el *Manual de la armonía* de Diether de la Motte<sup>19</sup> al peligro que lo amenaza. El hecho de que Mozart utilice los trombones solamente en la escena del cementerio y en el final de la obra, contribuye, indudablemente, a dar mayor peso a las dos intervenciones del Comendador: la primera vez como “estatua que habla”, le segunda como “ejecutor de la sentencia”. Además, hay un aumento de la fuerza expresiva debido a la aparición de una serie de acordes de séptima disminuida, que se resuelven por lo general de modo inesperado. Notable la armonización introducida por Mozart, fundada en un modelo que se encuentra en varias composiciones del Clasicismo y del Romanticismo. Se trata de la sucesión, repetida en progresión, de tres acordes, en el orden: acorde de séptima disminuida, acorde menor de 4, acorde de séptima dominante) colocados sobre un bajo que sube cromáticamente.

A pesar de ser totalmente indefinible, este modelo queda, en todo caso, en un mismo ambiente tonal, debido a que el acorde mismo de séptima disminuida es interpretado y resuelto en cuatro modos distintos hasta encontrarse, después de doce acordes, en la misma forma inicial. Naturalmente se puede empezar a terminar la progresión en cualquier punto. Pero, más aun que con el truco, los disfraces y las luces, es con el medio de armonización utilizado a continuación, de modo absolutamente singular, que Mozart obtiene, con el sólo auxilio de la música, que el Comendador sea advertido desde su primera aparición como un ser que no tiene nada que ver con los hombres de carne y hueso. Al principio, con la placidez de su canto que tiene en sí algo que no es de este mundo (recitativo sobre una sola nota sostenido por armonías siempre cambiantes) y después por el devolver la invitación a la cena a Don Juan, que suena tan espantoso. La parte del canto, que lento lento sube cromáticamente, no está armonizada, como sucede normalmente, con acordes de soporte: ella es al mismo tiempo melodía y bajo fundamental (¿o ni la una ni la otra?). En otros términos, la parte del canto y el bajo de la orquesta siguen paralelamente distanciadas por una octava.

Son ejemplos que demuestran de manera inequívoca la supremacía de la musicalidad, aquella compenetración estrecha entre Don Juan de Mozart y la esencia misma de la música, punto de fuerza de la interpretación Kiekegaardiana.

IV – Tomamos ahora en consideración la segunda ecuación, el Don Juan mozartiano como sublime compendio de la enfermedad del alma, como extraordinario *résumé* de los “registros del exceso”<sup>20</sup>. La primera vez que el lema “exceso” aparece en la ópera mozartiana es en el trío que concluye la primera escena. El Comendador, mortalmente herido por Don Juan, yace en el suelo y pide ayuda: “*iAh, soccorso!... son tradito...*”. En contrapunto, en una línea melódica, en la cual antes se exprimía el desesperado furor de Doña Ana, Don Juan canta: “*Ah già cadde lo sciagurato...*”, juzga el hecho con otro

---

<sup>19</sup> DE LA MOTTE, Diether: *Manuale di armonia*, trad. it. a c. di Loris Azzaroni, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 2007, pp. 262 y ss.

<sup>20</sup> STAROBINSKI, Jean: *Le incantatrici*, Einaudi, EDT, Torino, 2007, pp. 99-116.

octosílabo: “*iQual misfatto, qual eccesso!*”. La palabra exceso aparece por lo tanto en la boca del testigo que sabe todo del caso, resumido inmediatamente después en un diálogo recitativo seco: “*Sforzar la figlia ed ammazzare il padre*”.

En el exceso, en último análisis, se circunscribe la personalidad de Don Juan, pero sobretodo por esto: ¿se trata de una personalidad que debe ser considerada sólo desde una luz negativa o nos encontramos delante de una figura, mucho más compleja, donde el exceso como medida decisiva no hace otra cosa que registrar la ambigüedad de la raíz de la enfermedad del alma, una ambigüedad por lo tanto con dos facetas que son complementarias? El exceso es transgresión y exceso; *excessus vitae* es también la salida de la vida, el acceso a otra vida, por último, uno de los nombres de la muerte. Esta palabra designa además el momento en el cual el alma se disuelve de sus ataduras para visitar lugares superiores: el *excessus mentis* se transforma entonces en el equivalente del término *extasis* del texto griego, como en los Actos de los Apóstoles, 10, 10 y 25, cuando Pedro cuenta: “Mientras rezaba, perdí el sentido y tuve una visión (*vidi in excessus mentis*)”. El exceso en su acepción positiva pasa de obediencia a una autoridad que nos extraña de nosotros mismos, una autoridad que puede ser la del músico, del canto, de la poesía que presumen finalidades necesariamente transgresoras, pero no por esto, éticamente reprobables. Por otra parte, como acepción complementaria, “exceso” quiere significar un desafío transgresor condenable. Cuando, en el segundo acto Don Juan, seguido por Leporello, salta el muro del cementerio, cuando invita a cenar a la estatua, comete la transgresión suprema: sale del mundo de los vivos para insultar, ridiculizándolo, el otro mundo. Es un movimiento inverso a aquél del “éxtasis”, que había dado una primera faceta de la palabra exceso, que puede ir en la dirección del bien o del mal.

La célebre aria “*Fin ch’han dal vino/ Calda la testa*” (acto I, escena 15; n. II) es uno de los momentos en el cual Don Juan expone un proyecto antes de cumplir la acción, y es también la única vez en la cual a esto le sea dedicada una aria. El libertino se describe a sí mismo. El ordena a Leporello preparar la fiesta. El aria se concluye con el anuncio del resultado: la lista de las victorias eróticas del protagonista aumentará una decena. La energía del deseo, el deseo deseante que califica la especificidad de Don Juan, necesita de nuevas presas, que existen sólo en la modalidad abstracta de la cantidad. El plan prevé invitar a las muchachas encontradas casualmente en la plaza y hacer correr el vino a chorros. El baile será “sin ningún orden”: serán ejecutados varios tipos de danzas. Don Juan cuenta con aprovechar la confusión para lograr sus deseos. Los nuevos placeres, rápidamente consumados, ni siquiera se inscribirán en su memoria, de ellos quedará traza sólo en la memoria de Leporello.

La música de Mozart no se limita a acompañar este flujo vital, es ella misma un irresistible flujo que, por ello mismo, está más allá del bien y del mal. Don Juan no es sólo un sacrílego lujurioso que el cielo ha dejado demasiado tiempo sin puniciones, su pasión por las mujeres es sólo una necesidad de absoluto que ha equivocado la dirección. Y si Don Juan no es simplemente un reo, sino también un opositor, toda su figura y la música que constituye la esencia, adquirirán otro significado.

La segunda ecuación, Don Juan = lo demoníaco, o sea, lo absolutamente musical, no representará por lo tanto un presunto decálogo preceptístico-moralizante, pero deberá ser considerado en su impregnante ambigüedad.