ESEADE
Instituto Universitario

Administrando la Creatividad en la Incertidumbre

Chopin, Bach y Mozart como hombres de negocios

Tesis de Doctorado

en Administración de Negocios

Adrián Marcelo Pin.
Mayo de 2022.

Instituto Universitario ESEADE
Doctorado en Administración de Negocios
Directora: Dra. Rosana Déborah Motta

Copyright © 2022 por Adrián Marcelo Pin.
Todos los derechos reservados.

Dedicatoria

A mi abuela María, en cuya contemplación aprendí a amar a Chopin y la belleza de su música.

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento por la realización de este trabajo
a la Dra. Motta, y al Dr. Luis del Prado, que han contribuido con su apoyo e iniciativa siempre renovados en cada uno de los pasos de esta historia.

Abstract

El presente trabajo de tesis investiga dentro de las carreras profesionales de afamados músicos (Bach, Mozart, Beethoven y Chopin) intentando explicar su éxito profesional, tanto económico como de prestigio, a la luz de los instrumentos y postulados desarrollados por la investigación académica contemporánea. Tales son, fundamentalmente, el modelo de la super estrella (presentado por Sherwin Rosen en 1981), el efecto San Mateo (presentado por Robert Merton en 1988), los modelos de distribución de remuneraciones por clasificación y por coincidencia (estudiados por Derek Neal y Sherwin Rosen en 2000), y el principio de incertidumbre (propuesto por Pierre-Michel Menger en 2014). A su vez, el modelo analítico que resulta en consecuencia aporta puntos de reconciliación entre la economía y la sociología, dos ciencias muchas veces contrapuestas.

Por otra parte, la investigación toma en consideración diversos factores y circunstancias relativas al talento, que, si bien resultan en menor o mayor grado compatibles con el análisis propuesto, se presentan por sí mismos insuficientes o de dudosa razonabilidad a la hora de una explicación primordial; de hecho, estos elementos, muchas veces, han dado lugar a los mitos y estereotipos que han perdurado en nuestra tradición cultural. Algunos de ellos son: el talento como mera expresión de habilidades originadas en la lotería genética o en la intersección entre capital genético y un entorno familiar y social que lo favorecen, la superioridad artística como aseveración tautológica de que el éxito es obvio y demostrado por la indiscutida calidad de las obras, el factor de la suerte como determinante del éxito.

A través de ello se derivan las conclusiones y, asimismo, se obtienen comparaciones entre las figuras en cuestión. Las similitudes y divergencias permiten conformar un recorrido que va desde el trabajo asalariado de Bach, de rasgos fuertemente artesanales y sin otro público más que la feligresía dominical; el surgir por primera vez en la historia, con Mozart, del músico independiente; la consolidación de este rol en Beethoven; y, finalmente, la culminación exitosa del profesional independiente en la figura de Federico Chopin.

Por último, se infieren las condiciones que otros ámbitos de investigación debieran cumplir para ser posible aplicar un método de análisis similar.

Palabras clave. Información, conocimiento e incertidumbre en general (D89). Creatividad y administración de la vida laboral creativa. Financiación de la profesión artística. Rol empresarial. La música como profesión. Aspectos monetarios y no monetarios de la profesión artística. Talento. Éxito laboral y artístico. Redes laborales. Incertidumbre. Efecto San Mateo. Coincidencias selectivas. Ventaja Acumulativa. Modelo de Rosen. Modelo de Merton. Vida de músicos. Bach. Mozart. Beethoven. Chopin.

This thesis is a research on professional careers of famous musicians (Bach, Mozart, Beethoven and Chopin), seeking to explain their professional success, both financial and prestigious, in the light of the instruments and postulates developed by contemporary academic research. These are, mainly, the superstar model (introduced by Sherwin Rosen in 1981), the Matthew effect (introduced by Robert Merton in 1988), the sorting and matching models of remuneration distribution (studied by Derek Neal and Sherwin Rosen in 2000), and the uncertainty principle (proposed by Pierre-Michel Menger in 2014). Simultaneously, the resulting analytical model provides points of reconciliation between economics and sociology, two sciences often opposed.

At the same time, the research points out other factors and circumstances related to talent, which, although they are to a lesser or greater degree compatible with the proposed analysis, present by themselves insufficient or dubious reasons for a primary explanation; in fact, these elements have often given rise to the myths and stereotypes that have endured in our cultural tradition. Said are: talent as a mere expression of abilities originating in the genetic lottery or in the intersection between genetic capital and a family and social environment that favour it, artistic superiority as a tautological assertion that success is obvious and demonstrated by the indisputable quality of the works, the factor of luck as a determinant of success, and others.

Main conclusions and comparisons between the musicians studied are obtained from the perspective introduced above. The similarities and divergences among them make it possible to build up a process that begins from Bach's salaried work, with strongly handcrafted features and with no audience other than the parishioners; the emergence for the first time in history, with Mozart, of the independent musician; the consolidation of this role in Beethoven; and, finally, the culmination of the independent professional in the figure of Frederick Chopin.

Finally, in order to be able to apply a similar analysis method, some conditions that other areas of study should meet are also inferred.

Keywords. Information, knowledge and uncertainty in general (D89). Creativity and creative work life management. Financing of the artistic profession. Business role. Music as a profession. Monetary and non-monetary aspects of the artistic profession. Talent. Job success and artistic success. Labour networks. Uncertainty. Matthew effect. Selective matching. Cumulative Advantage. Rosen's model. Merton’s model. Musicians’ life. Bach. Mozart. Beethoven. Chopin.

Tabla de Contenidos

CAPÍTULO I Creatividad y economía en la carrera artística. Talento y éxito profesional. 6
1.1. El escenario del trabajo creativo 7
1.2. La profesión de músico a lo largo de los siglos 10
1.3. El principio de incertidumbre.....14
1.4. La racionalidad y la incertidumbre en la vida artística 16
1.5. Acerca de la certeza y de la incertidumbre 17
1.5.1. La acción humana en las ciencias económicas y en las ciencias sociales.....21
1.5.2. El talento 23
1.6. Un modelo científico para explicar el éxito económico y el prestigio (que no excluye el talento y que reconcilia a la economía y a la sociología entre sí) 25
1.6.1. El modelo de Sherwin Rosen 25
1.6.2. El modelo de Merton.....36
1.6.3. El concepto de coincidencias selectivas.....46
1.6.4. Componentes del modelo 52
1.7. Aspectos monetarios y no monetarios de la racionalidad en la profesión artística.....59
1.8. Ludwig van Beethoven desde el principio de incertidumbre.....67
1.9. Operativización de variables 73
1.10. Fuentes 78
CAPÍTULO II Federico Chopin.....82
2.1. Vida Económica, profesional, financiación y capitalización del CV profesional.....82
2.2. Trascendencia y legado 122
2.3. Personalidad y temperamento. 126
2.4. Federico Chopin y el dinero 131
2.5. El éxito, el tiempo, el mundo y el riesgo.....136
2.6. El propósito de la acción y la originalidad de la idea.....142
2.7. Contexto socioeconómico y cultural. 146
2.8. Las redes: colaboradores, clientes, públicos, competidores, pares. 154
CAPÍTULO III Johann Sebastian Bach. 175
3.1. Vida Económica, profesional, financiación y capitalización del CV profesional.....175
3.2. Trascendencia y legado 207
3.3. Personalidad y temperamento. 210
3.4. Johann Sebastian Bach y el dinero.....214
3.5. El éxito, el tiempo, el mundo y el riesgo.....219
3.6. El propósito de la acción y la originalidad de la idea.....223
3.7. Contexto socioeconómico y cultural. 227
3.8. Las redes: colaboradores, clientes, públicos, competidores, pares. 232
CAPÍTULO IV Wolfgang Amadeus Mozart. 246
4.1. Vida Económica, profesional, financiación y capitalización del CV profesional.....246
4.2. Trascendencia y legado 322
4.3. Personalidad y temperamento. 323
4.4. Wolfgang Amadeus Mozart y el dinero 329
4.5. El éxito, el tiempo, el mundo y el riesgo.....333
4.6. El propósito de la acción y la originalidad de la idea.....337
4.7. Contexto socioeconómico y cultural. 339

4.8. Las redes: colaboradores, pares, clientes, públicos y competidores 348
CONCLUSIONES 360
BIBLIOGRAFÍA 366
ANEXO I 368
ANEXO II 378

Cuando un periodista le preguntó a Verdi si él, como Wagner, tenía alguna teoría sobre el teatro, Verdi respondió:

- *Sí, el teatro tiene que estar lleno…*

El dinero no significa nada para mí, soy un revolucionario…
Federico Chopin

La tensión entre arte y éxito económico no ha dejado nunca de ser tan actual como atractiva de estudio. Cuando echamos por la puerta la idea de que los artistas no viven sólo del amor y del agua límpida, un estereotipo del género, de alguna manera, se vuelve a meter por la ventana. La ciencia ha logrado investigar y escribir profusamente sobre el trabajo y la empresa; ha llegado a desplegarse en numerosas temáticas, tales como las profesiones, las carreras, los mercados laborales, las relaciones contractuales, el desempleo, las relaciones entre capacitación y profesionalización, las remuneraciones, y demás temas. Sin embargo, la naturaleza del trabajo creativo es indudablemente particular, y su enfoque no ha logrado la misma dimensión de conclusiones que cuando se trata del trabajo en general.

Pierre Michel Menger (2014) postula lo que da en llamar el "principio de incertidumbre", eje conductor que propone unificar el análisis y la comprensión de todas las peculiaridades de la vida laboral creativa, en base al cual, además, sugiere el uso de un único y constante conjunto de herramientas analíticas, factibles de aplicar tanto a la intimidad de la actividad creadora, como así también, más ampliamente, al análisis del mercado laboral. Al mismo tiempo, deja al descubierto estereotipos y enfoques de sustento poco riguroso a la hora de explicar los logros profesionales de una serie de creativos, entre ellos Ludwig van Beethoven y Auguste Rodin. El autor se cuestiona con estos interrogantes: ¿el éxito de Beethoven, y las características que hacen de él el paradigma de un poder artístico extraordinario, son meramente producto de inversiones hechas por mecenas, a su vez muy eficazmente promovidas y gestionadas por el compositor? ¿Fue más bien un empresario-estratega? ¿Lo que le valió la fama fue acaso su capacidad de catapultarse desde sus propias audacias y éxitos para organizar revolucionariamente los más diversos recursos? ¿Fue el representante y resultante de fuerzas sociales que lo impulsaron y sostuvieron, y sólo eso? ¿Fue la gloriosa encarnación de quien hizo posible, mediante las transformaciones del sistema musical que su obra aceleró o incluso originó, el desarrollo del arte en una esfera que debía desde entonces en

adelante ser mucho más autónoma? ¿No estamos más vale ante un entorno más complejo, en el cual los vínculos múltiples y compuestos no se pueden reducir simplemente a una relación de empleo por cuenta propia o dependencia de mecenazgos, o sea, de trabajo subordinado asalariado o de actividad independiente?

A través de la presente investigación se intentó descubrir mecanismos de explicación, así como construir herramientas de análisis, en relación con el logro en las carreras profesionales; al mismo tiempo, se buscó probar su aplicación a través de la figura de algunos músicos notables (Federico Chopin, Wolfgang Amadeus Mozart y Johann Sebastian Bach), y asimismo intentar inferencias posibles para otro tipo de profesiones. Consecuencia de esto ha sido: a) generar un enfoque original para analizar y explicar el logro laboral, especialmente en las profesiones creativas, imaginativas, de innovación, inventivas y artísticas; b) construir y probar herramientas de análisis aplicables a tales profesiones, así como potencialmente a otras; c) procesar y ordenar información relativa al derrotero económico-financiero y de estrategias o modos de administración correspondientes a los músicos en estudio, que pudiera, además, ser útil para ulteriores análisis académicos; d) contribuir, dentro del marco de esta temática, a la convergencia y compatibilización de enfoques económicos y sociológicos, como disciplinas que usualmente se presentan bajo mutua tensión.

Al respecto de lo mencionado en el punto c), uno de los aportes más originales de esta investigación radicó en la singular tarea de construir, a modo de herramienta básica, un “curriculum vitae” de cada artista en estudio. Es decir, se trató de construir sendos derroteros económicos de la vida de Federico Chopin, Johann Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart: la evolución de su posición financiera, el balance de sus ingresos y egresos a lo largo de la vida, sus decisiones de inversión, de cambios de trabajo, su relación con el dinero, sus estrategias de negocio, sus habilidades administrativas, su manejo del riesgo en los negocios, sus estrategias de precios y de desarrollo de redes profesionales, la búsqueda de la originalidad de su resultado creativo, y otros.

Dado que las fuentes de investigación ofrecen, ya sea, datos primarios en forma mayormente de correspondencia postal, ya sea, biografías -más o menos noveladas, y con innumerables gamas de colores y matices-, esta tarea se impuso como punto de partida, sin la cual habría sido imposible probar los instrumentos de análisis y las hipótesis planteadas. Así, Michel Raux Deledicque, al publicar en 1948 su libro “La vida romántica de Federico Chopin”, señalaba que, hasta ese entonces, “nadie habría seguido la técnica biográfica empleada por él, consistente

en seguir carilla por carilla, línea por línea, las cartas que se conservaban de la copiosa correspondencia de Chopin a sus familiares y amigos"; de igual manera, la bibliografía actual evidencia que, hasta el presente, nadie se habría propuesto construir un derrotero puramente económico de la vida de estos artistas. Es representativo de esta constatación, y casi una excepción, el "paréntesis" al que refiere Bernard Gavoty (1974) en su libro "Chopin": "No se vive, jamás se ha vivido de amor y agua, y tampoco de entusiasmo y genio. Esto, para hacernos perdonar un *paréntesis* que algunos considerarán incongruente, pero que nosotros creemos necesario: se trata de la situación material de Chopin" (Gavoty, 1974, p.168). O así también, para Blot (2015) respecto de Mozart, "detectar el hilo conductor de una hoja de ruta económico-financiera resultó no menos difícil que seguir las huellas de un animal a través de la selva".

Cuando Federico Chopin murió en París, a los 39 años, Teófilo Gauthier[1] escribió una expresión poética que quedaría como descripción totalizante de este gran músico: "El alma de la música ha pasado por el mundo". Una pasión inefable une al autor de esta tesis con el músico Federico Chopin, que lo llevó a investigar también sobre su vida económica y la relación que éste guardó -consciente o inconscientemente, mentada o intuitivamente- con su emprender en el mundo. Tratándose de un músico tan particular, con una personalidad en extremo especial –como tendremos oportunidad de describir-, un trabajo investigativo de este nivel no podría no correr el riesgo del sesgo; salvo, claro está, que llevara también a una comparación con un patrón ideal o, al menos, con algún personaje histórico de similar trascendencia. Pero, ¿con quién o quiénes establecer una comparación respecto de Federico Chopin? Por un lado, viene en ayuda de esta difícil pregunta un criterio de "afinidad musical", que Chopin mismo se ha encargado de legar con claridad meridiana: sólo lo atraían con fuerza Mozart y Bach; los estudió a fondo, y sus ideales de maestría son evidentes en su propia música y ejecución. Llevaba siempre consigo, cuando viajaba, las partituras de Don Juan y el Réquiem como dos obras maestras inigualables. "Mozart representaba a sus ojos el tipo ideal, el poeta por excelencia -dice Liszt- pues condescendía más escasamente que todos los demás a franquear las gradas que separaban la distinción de la vulgaridad". Chopin tocaba y hacía tocar los cuarenta y ocho preludios y fugas de Bach, que recomendaba a sus discípulos como el más seguro método para progresar. Por otro lado, tal dimensión del desafío no hará sino aportar variedad y riqueza de respuesta al interrogante

[1] Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), poeta, dramaturgo, novelista, periodista, crítico literario y fotógrafo francés

planteado, ciertamente ambicioso, al borde de lo inexhaustible. Es de subrayar, dado el interés que esta particularidad suma, que prácticamente cada uno de los músicos en cuestión pertenece a un siglo distinto: Chopin, siglo XIX; Mozart, siglo XVIII; Bach, que habiendo nacido en 1685 prolongó su existencia durante sesenta y cinco años, se puede asociar con el arte barroco del siglo XVII.

En cuanto a la metodología de estudio, para el caso de Chopin y Mozart, se impuso de por sí, naturalmente, la lectura rigurosa y detallada de una fuente primaria privilegiada: la correspondencia postal. Chopin suma más de setecientas cartas intercambiadas con familiares, amigos y otras relaciones; Mozart, algo más de doscientos cincuenta cartas. Se suma a esto el estudio de no pocas biografías. Especial atención han exigido aquellas escritas por contemporáneos y por quienes con posterioridad han tenido el privilegio de recoger alguna tradición oral, pues a la vez que aportar detalles extremadamente cotidianos, han requerido el discernimiento de su verosimilitud. Johann Sebastian Bach no ha dejado prácticamente correspondencia; sin embargo, la tradición biográfica relativa a su figura puede considerarse ya iniciada en vida del compositor y por lo tanto es sumamente rica; investigaciones recientes de las actas del Concejo de Leipzig han aportado hechos hasta ahora ignorados, que están enfrentando el sentido crítico de biógrafos consagrados y asimismo han corregido muchas leyendas.

Estructura de la tesis, objetivos, hipótesis y metodología

De acuerdo con lo anterior, el objetivo general de esta tesis ha sido realizar un análisis comparativo del rol como hombres de negocio de tres músicos referentes de un ideal artístico: Bach, Chopin y Mozart. Han sido objetivos específicos: I. Determinar cuáles fueron los factores de éxito artístico de los tres compositores propuestos; II. Investigar con qué estrategias y de qué forma organizaban los aspectos económicos de sus carreras. III. Establecer la influencia del entorno en que vivieron sobre sus estrategias económicas. IV. Establecer la posibilidad de extrapolar las conclusiones del análisis a otras actividades creativas enfrentadas a incertidumbre.

El trabajo se encuentra estructurado en cuatro secciones: en el Capítulo I se describe el marco conceptual. Una primera parte desarrolla las pertinentes fundamentaciones teóricas, luego de lo cual se expone un modelo analítico, que además Menger (2014) verifica en Ludwig van Beethoven. Al final del capítulo se sintetizan, a través de un cuadro analítico, las variables que se

intentarán identificar al describir la carrera profesional de los músicos en estudio. Se dedican los Capítulos II, III y IV a cada uno de los compositores señalados. Cada capítulo desarrolla los títulos del esquema de análisis expuesto en el primer capítulo, ordenados según los objetivos: Al objetivo I (Determinar los factores del éxito artístico) corresponden los títulos: 1) Vida económica, profesional, financiación de las actividades y capitalización de un curriculum vitae profesional; 2) Trascendencia y legado; 3) Personalidad y temperamento. Al objetivo II (Investigar estrategias y formas de organización de los aspectos económicos de las carreras profesionales), corresponden los títulos: 4) Relación con el dinero; 5) Relación de cada músico con las variables de éxito, tiempo, mundo y riesgo; 6) El propósito de la acción y la originalidad de la idea. Al objetivo III (Influencia del entorno sobre las estrategias económicas) corresponden los títulos: 7) Contexto socioeconómico y cultural y 8) desarrollo de las redes profesionales, relaciones con colaboradores, clientes, públicos, competidores y pares. Finalmente, el objetivo IV (extrapolación de las conclusiones del análisis a otras actividades creativas enfrentadas a incertidumbre) queda asimilado en el capítulo final, Conclusiones.

Asimismo, resultaron planteadas las siguientes tres hipótesis: 1) Los tres autores tienen en común la genialidad como factor de éxito artístico; 2) Las estrategias para asegurar los aspectos económicos de su carrera difieren y están en relación con el contexto en que vivieron; 3) Del análisis surgen ciertas estrategias que pueden ser tomadas como referencia en otras actividades creativas.

En cuanto a la metodología, se trató de una indagación teórica de tipo exploratorio, de revisión e integración bibliográfica. La investigación partió de una fase de elaboración teórica de los conceptos de talento y éxito en las profesiones creativas, basada en bibliografía constituida por libros y revistas técnicas. Luego, se realizó una exploración en la las biografías, así como la correspondencia postal, de los tres compositores en estudio. Finalmente, se elaboraron las conclusiones aplicando un método hipotético-deductivo.

CAPÍTULO I

Creatividad y economía en la carrera artística. Talento y éxito profesional.

不飞则已，一飞冲天;不鸣则已，一鸣惊人。
司马迁[2]

Menger (2014) describe el escenario y la acción del trabajo creativo en el ámbito moderno, el cual, en lo esencial, coincide ciertamente con el de todas las épocas. Es ante su problemática que propone un modelo explicativo de análisis y de comprensión, que funda en lo que da en llamar "el principio de incertidumbre".

Para lograr un entendimiento más inmediato y sencillo de este principio podría servir la siguiente pregunta: ¿acaso el talento "no lo es todo" para el éxito profesional de una carrera artística? El talento se presenta, de hecho, como una de esas cualidades misteriosas hacia la cual se dirige lo esencial de la atención, aunque, sin embargo, no se logra nunca descifrar del todo. Entender esta dimensión misteriosa del talento dentro del mundo de las artes significaría también captarla en su difusión hacia el exterior; es así que, hoy en día, el mundo de la empresa está saturado de discursos sobre el talento. Al considerar una carrera profesional, nunca puede saberse desde un primer inicio qué individuo progresará con más éxito; en determinado momento, una persona será juzgada un poco mejor o un poco más interesante que la otra, y esto podrá ser suficiente para crear un pequeño desnivel que haga surgir algo inevitablemente tan eficaz como diferenciador o *des-igualador*; entonces, gracias a sus cualidades, esa persona resultará beneficiada por toda la maquinaria de desarrollo, por el señalamiento social y por una prosperidad económica relativamente mayor. Es decir, parece evidenciarse un mecanismo que descansase sobre una diferencia inicial, la cual al principio resulta relativamente indeterminada. Por otro lado, si no se comprendiera así, resultaría anulada la incertidumbre del sistema y, por lo tanto, se podría saber anticipadamente quién tendría éxito. Y, además, en las profesiones artísticas, especialmente, se requiere inevitablemente de esta indeterminación para que muchos entren en el juego profesional a propio riesgo.

---

[2] "Si un ave desea volar, volará hasta el cielo desde su primer vuelo. Si uno tiene el deseo de cantar, debería asombrar al mundo desde su primer canto". Sima Qian (190 a.C.- 95 a.C.)

1.1. El escenario del trabajo creativo

La ciencia ha logrado investigar y escribir profusamente sobre el trabajo y la empresa; ha llegado a desarrollarse en numerosas temáticas, tales como las profesiones, las carreras, los mercados laborales, las relaciones contractuales, el desempleo, las relaciones entre capacitación y profesionalización, las remuneraciones, y otros temas. Sin embargo, la naturaleza del trabajo artístico es indudablemente particular, y su enfoque no ha logrado la misma dimensión de conclusiones que cuando se trata del trabajo en general.

En nuestros tiempos, los datos de la realidad demuestran que los artistas están mejor formados que muchos otros tipos de trabajadores. Asimismo, también es cierto que la capacitación lograda durante el ejercicio de la profesión y a través de la experiencia juegan un papel decisivo en muchos ámbitos del arte, aunque, al mismo tiempo, la capacitación inicial actúa como una palanca no tan eficaz a la hora del ingreso en el primer o primeros trabajos. También sorprende que, incluso ante una demanda circunstancialmente en crecimiento de productos y servicios artísticos y culturales, la oferta de trabajo aumenta siempre más rápidamente que la demanda. Es por ello que los artistas muestran tasas de desempleo mayores y diversas formas de subempleo no buscado: trabajos a tiempo parcial no deseados, contratación intermitente, menor cantidad de horas de trabajo, etc.; son más frecuentemente objeto del pluriempleo, y ganan menos que los empleados de un sector profesional y técnico equivalente que hubieran logrado un capital humano comparable en educación, capacitación y edad. Demasiado frecuentemente trabajan bajo arreglos contingentes y más vale prevalece el empleo casual, o bien, el autoempleo. El empleo artístico de largo plazo ha venido desapareciendo, salvo en el caso de organizaciones fuertemente subsidiadas y esponsorizadas, tales como las orquestas o los teatros de ópera. Los artistas aprenden así, a fin de asegurar su vida, a cultivar un equilibrio entre vínculos de contratación a veces sistemáticos y a veces aleatorios; lo mismo para aumentar su capital humano. El estudio de sus carreras muestra de qué manera los artistas aprenden a gestionar los riesgos consecuentes de su trabajo: mayormente a través del pluriempleo, de una versatilidad de roles, de la diversificación en un portfolio de vínculos laborales, y del logro de ingresos a partir de subsidios estatales. Los acuerdos institucionales respecto del estatus legal de los artistas y el apoyo económico estatal que pueden recibir podrán

diferir grandemente según los países y estados; sin embargo, la gestión del riesgo ocupacional es una constante, y resulta algo básico para la supervivencia económica y el éxito personal.

Respecto de cuánto trabajan y de lo que ganan, existen entre los artistas considerables desigualdades. Estas diferencias encuentran su origen, ciertamente, en una distribución no uniforme del talento, pero al mismo tiempo en las tecnologías, que logran magnificar la importancia de las más pequeñas diferencias. La calidad artística en un contexto tal, de infinitos grados y características de diferenciación, no se puede medir y certificar directamente, sino que se revela más bien a través de pruebas puntuales; las diferencias se objetivan a través de competiciones y otros mecanismos de comparación relativa. Ningún otro mundo profesional, a excepción del deportista, depende tan fuertemente del formato del evento de confrontación. Y además, el arte, comparado con los deportes, tiene muchas más escalas temporales para sopesar el mérito: diaria, según el índice de visitas a determinado sitio digital, o también, según el número de descargas; semanal, según un ranking de *best-sellers* o *hits*; anual, en base a los premios recibidos y a través de un cada vez mayor número de publicaciones, películas, álbumes musicales, shows, exhibiciones; y de muy largo plazo o indefinidamente, cuando los más famosos y consumados son invitados a los diversos panteones que celebran y consagran el arte como un logro humano perdurable, y a los artistas mismos como merecedores de admiración eterna y universal.

Todas estas características esenciales, en términos económicos, llevan a lo que se denomina un desequilibrio por sobredemanda. Su documentación es tan extensa en el tiempo que el exceso de oferta de trabajo artístico se presenta como algo permanente y puede resultar una verdadera condición estructural.

La actualidad caracteriza el entorno actual como de una inteligencia cultural débil y una comunicación ineficaz, contribuyendo ello a que el ambiente resultante esté lejos de ser satisfactorio e inhiba el potencial que tienen los profesionales de la cultura, como los músicos, para crear carreras profesionales sostenibles (Bennet, 2010, p.156).

Ante el postulado que establece que “los músicos son quienes se ganan la vida haciendo música” (Arthurs, 2004, p. 32), parece vencer la réplica realista: “Lejos de ganarse la vida con la creación musical, la mayoría de los músicos financian la creación musical ganándose la vida” (Bennet, 2010, p.157).

Según Bennet (2010), el abandono de la profesión artística resulta mayormente influido por una seguridad económica insuficiente, horarios intempestivos, lesiones físicas y falta de diversidad

profesional. Asimismo, sus investigaciones concluyen que el deseo de aumentar la satisfacción laboral, la estabilidad en el empleo y el salario se han perfilado como los tres factores más influyentes para que los músicos cambien el trabajo interpretativo. Los músicos parecieran dedicar más tiempo a la enseñanza que a la interpretación. Ésta sería la segunda actividad más común de los músicos, aunque sean pocos los que dedican a ella con exclusividad. El 77% de los músicos del Reino Unido obtiene más de la mitad de su salario de la enseñanza y cerca del 90% tiene una segunda ocupación (Bennet, 2010, p.157). Con frecuencia se da por sentado que la carrera profesional de los músicos ha sido históricamente más limitada de lo que es hoy en día. Sin embargo, aunque hay aspectos de la globalización y la tecnología cuyas repercusiones han sido más importantes que nunca, el pluriempleo ha caracterizado las carreras musicales desde la Edad Media también hasta hoy (Bennet, 2010, p.58).

Es casi irónico el planteo respecto de con cuánta racionalidad deben moverse los artistas, siendo que el trabajo artístico y su espíritu innovador puedan, además, ser el paradigma -estereotipado o no-, de la absoluta inspiración y de la espontaneidad. Asimismo, la música -la profesión artística a la cual se circunscribe el presente trabajo de investigación-, no puede no dejar de definirse como algo misterioso, y sobre lo cual se ha escrito extensamente. Eidam[3] lo hace con estas palabras:

> "…no se puede comer (con la música), no se viste uno con ella, nada se prueba con ella. Es, considerada como pura aparición, totalmente inútil. Puede que les sirva a las aves canoras de ayuda en el apareamiento (aunque no se entiende muy bien por qué las alondras saltan al aire con ese canto). Pero no se comprende por qué la producción de vibraciones entre dieciséis y diecisiete mil hertzios son una necesidad, una profesión o una vocación; tampoco por qué los eminentes en este campo encuentran mayor admiración que inventores, generales o estadistas. La inclinación a la música es evidentemente innata al hombre. Es una cueva cerca de Marsella se ha encontrado una flauta de al menos veinte mil años. Obviamente, el hombre sin música es sólo un fragmento de sí mismo" (Eidam, 1999, p.172).

[3] Klaus Eidam (1926-2006), dramaturgo alemán

1.2. La profesión de músico a lo largo de los siglos

Bennett (2010) realiza un recorrido de la historia de la profesión del músico en Occidente, sintetizado a continuación.

Desde mediados hasta finales de la Edad Media, los músicos profesionales solían ser vigilantes públicos, conocidos como *pifferi* en Italia, *Türmer* en Alemania y *waits* en Inglaterra y Escocia. Normalmente, un *Türmer* alemán vivía en la torre de la ciudad y usaba un instrumento (a menudo una flauta, por la cantidad de ruido que podía generar) para avisar a los vecinos de la proximidad de extraños, en caso de incendio o de otras catástrofes previsibles. También tocaba las campanas de la iglesia cuando era necesario, y marcaba el paso de las horas, con música o con las campanas. Al *Türmer* lo ayudaban los aprendices, a los que formaba para ser músicos mientras vivián con él y trabajaban como sirvientes. Los *waits* también comenzaron como vigilantes nocturnos, pero fueron convirtiéndose en intérpretes profesionales que ofrecían entretenimiento y daban conciertos, además de cumplir con sus obligaciones cívicas.

En el siglo XII se fundaron los gremios de músicos para proteger los derechos de sus integrantes y defender sus respectivos monopolios de actuaciones. Los músicos itinerantes de los siglos XI y XII, como los juglares y los ministriles, no eran capaces de mantenerse en el gremio ni en el empleo; junto con su prole, se los consideraba personas deshonrosas y sin derechos legales. A medida que la corte y el patronazgo real iban creciendo, crecía el desdén por los músicos itinerantes, hasta cierto punto alimentado por los músicos civiles y de la corte, que protegían sus puestos celosamente. Los músicos satisfacían la necesidad de entretenimiento y la mayoría vivió ajena al sistema de clases sociales hasta su integración parcial a fines de la Edad Media.

A diferencia de lo que ocurría con otros gremios, los deberes oficiales de los músicos no generaban salario suficiente y, por ello, lo completaban ofreciendo música en bodas, funerales y otras ocasiones sociales. Los salarios de los músicos de la corte iban desde las limosnas que se daban a los más pobres, hasta la renta vitalicia concedida a los más respetados. A los músicos itinerantes se les pagaba habitualmente con regalos, a pesar de la obvia necesidad de dinero para los gastos diarios.

En el siglo XIV, la formación de conjuntos musicales para la corte permitía alcanzar el estatus de funcionario; de ahí que la disponibilidad de empleos más seguros y no itinerantes fuera cada vez más interesante. Se preferían, no obstante, los puestos civiles porque procuraban un

empleo vitalicio y se disfrutaba de más seguridad que en los puestos de la corte. No obstante, los músicos civiles tenían también la ventaja de estar próximos a la iglesia y las cortes, además de su primaria interacción con la municipalidad.

El empleo de los músicos en el siglo XVII consistía, por lo general, en ser director de una escuela de música, organista en las iglesias o músico de la corte o del municipio.

A partir de finales del siglo XVII surgieron también puestos similares para músicos, que pasaban a formar parte de los ejércitos activos, pero no tenían obligaciones militares. La mayoría de los gaiteros de las ciudades adoptaron el moderno oboe a mediados del siglo XVII porque ofrecía empleos más lucrativos y prestigiosos, y porque era más fácil de tocar que la corneta. El *hautbois* -precursor del oboísta- se encontraba entre los intérpretes más respetados de la época; a menudo se le pagaba de un presupuesto diferente como músico principal, y percibía un salario mayor que en el ejército. Los *hautbois* estaban exentos de muchos deberes de los músicos de la corte y sólo tenían que acatar las órdenes del director de la corte durante los conciertos cortesanos.

El estatus social también variaba entre los instrumentistas de cuerda y de viento: las trompetas eran la élite o clase dominantes, y los instrumentistas de viento podían cobrar considerablemente más por sus actuaciones que los de cuerda. Los organistas eran la clase más baja si llevaban órganos portátiles, que solían utilizarse para la música y el baile callejero; ahora bien, los organistas de iglesia disfrutaban de un estatus relativamente elevado debido a la naturaleza eclesiástica de su trabajo.

A partir del siglo XVIII, la carrera de los músicos instrumentales estuvo marcada por una disminución del control de la iglesia y de la corte, la popularidad de los instrumentistas virtuosos y el surgimiento de la orquesta. El cese de muchos músicos de la corte en el siglo XVIII permitió que muchos nobles constituyeran sus propias orquestas. Alrededor de 1780, había 400 músicos al servicio de la nobleza de Viena.

Era una práctica habitual en el siglo XVIII retrasar, a veces durante años, el pago de los salarios y las asignaciones de los empleados de la corte. El derroche de festivales y la abundancia de fondos de la época ofrecía muchas oportunidades a los compositores; sin embargo, los músicos estaban a merced de los presupuestos ducales. El pluriempleo era muy usual entre los músicos del siglo XVIII, que daban clases de música, realizaban conciertos, se organizaban y actuaban con grupos autónomos, vendían instrumentos musicales y copiaban manuscritos.

El siglo XIX trajo consigo la incertidumbre de las actuaciones en la corte, lo cual hizo que muchos músicos buscaran la seguridad de los puestos municipales, formaran alianzas con la pudiente clase media o establecieran negocios, como las editoriales. Los músicos también habrían considerado solicitar la propiedad intelectual generada durante los períodos de servicios, y simplificar o directamente anular las dificultades relativas a la obtención de permisos para viajar, típicamente exigidos por las cortes cuando existía la relación de servidumbre.

El fin de los estados eclesiásticos como unidades territoriales tras el Congreso de Viena a comienzos del siglo XIX aumentó la desaparición de las orquestas de la corte de toda Europa. Más de un centenar de estados de Alemania perdió su independencia; de ahí que muchas orquestas cortesanas pasaran a ser iniciativas comerciales y públicas, de forma que las audiencias pagas se convirtieron en algo esencial para la supervivencia de cada una de ellas. La pérdida de poder de la aristocracia menor resultó en un patrocinio significativamente inferior al previamente disfrutado y, a medida que aumentaba el número de músicos que trabajaban por cuenta propia, los puestos de director musical fueron perdiendo prestigio.

Los virtuosos volvieron a ser importantes a mediados del siglo XVIII cuando los conciertos públicos ganaron popularidad; la imprenta facilitó el acceso a la música y aumentaron los viajes entre centros culturales. Antecedentes de tales virtuosos se daban ya en la antigua Roma, donde maravillaban las visitas de los virtuosos, que eran recompensados con riqueza, propiedades e influencia; y los músicos griegos que tocaban el aulós -instrumento musical de viento- en torno al 600 a. C. escenificaban brillantes actuaciones muy bien recompensadas. Los viajes de Wolfgang Amadeus Mozart como niño prodigio fueron un ejemplo de la tendencia a las giras en Europa.

En el siglo XIX, los virtuosos y los compositores autónomos fueron cada vez más numerosos, al igual que el comercio de música impresa. El virtuosismo como el de Paganini, Liszt y Chopin era uno de los modos de llegar rápidamente a solista: sin embargo, el éxito no se atribuía únicamente a la técnica interpretativa. Los tres instrumentistas mencionados combinaban la brillantez en la interpretación con una serie de ingresos procedentes de la enseñanza, la composición y la venta de publicaciones. Asimismo, compositores como Beethoven, Schubert, Brahms y Berlioz ya lograron trabajar como profesionales por cuenta propia.

Los antecedentes familiares, el patrocinio y la riqueza personal eran factores importantes para abrazar una carrera musical. La filantropía era crucial para los económicamente menos afortunados, y venía acompañada de las obligaciones rutinarias que requieren la conexión

generalmente no deseada con el mundo de la vida. La realidad de una existencia por cuenta propia implicaba incluir a los representantes y al público, cuyo favor era necesario para la seguridad económica; por eso, la total separación de lo mundano no se alcanzaba con facilidad. El apoyo del estado tampoco estaba libre de obligaciones: aunque muchas veces los concedía, al mismo tiempo limitaba la financiación de viajes; la demanda de composiciones y actuaciones podía ser elevada y los tiempos de revolución y agitación política requerían de la composición de un buen número de himnos y canciones patrióticas. Carl Weber (1786 – 1826) estaba tan preocupado ante la realidad de forjar y mantener una carrera profesional por cuenta propia en la música, que comenzó una guía para músicos en la que incluía información sobre rutas de viaje, contactos útiles, temporadas lucrativas y fechas, gastos y alojamientos.

La publicación de música despertó un interés por la interpretación del repertorio popular y también contribuyó al aumento de los compositores que trabajaban por cuenta propia. Otro cambio importante del siglo XIX fue el paso de la propiedad privada a la pública, que tuvo su epítome en el surgimiento de los teatros de la ópera. Estos factores tuvieron un efecto definitivo en el estatus y la profesión de los músicos instrumentales y en su conexión con el público y los directores. La música dejó de ser una necesidad social íntima y pasó a ser "un deleite esotérico, remoto, desencadenado por orquestas enormes o transmitido por solistas y virtuosos. Comenzó a ser más el placer de una élite cultivada que una forma de comunicación inmediata entre hombres y mujeres" (Bennet. 2010, p.64). Los salarios de las orquestas estatales y cortesanas eran insuficientes para satisfacer las necesidades diarias de los músicos, con lo cual se vieron forzados, para sobrevivir, a asumir un empleo en la enseñanza.

En la posguerra de mediados del siglo XIX, se formaron numerosas orquestas aficionadas y semiprofesionales, coros y asociaciones, y muchos músicos realizaban grandes giras de conciertos. Surgieron los conciertos públicos y fueron muy populares en las ciudades que no contaban con teatros de ópera; las orquestas contrataban a músicos profesionales y el nivel era mucho más elevado que el de las orquestas amateurs. Las orquestas de conciertos del siglo XIX, como la Sociedad Filarmónica de Londres y la orquesta semiprofesional Gewandhaus, que se fundó con la Orquesta de la Ópera de Leipzig, tuvieron cada vez más actuaciones a mayor escala y de un nivel mucho más elevado de lo que hasta entonces se había escuchado.

1.3. El principio de incertidumbre

El eje conductor que propone unificar el análisis y la comprensión de todas las peculiaridades de la vida laboral artística antes descritas es el *principio de incertidumbre*. Menger (2014) demuestra cómo, en base a este principio, puede usarse un único y constante conjunto de herramientas analíticas, factibles de aplicar tanto a la intimidad de la actividad creadora, como así también, más ampliamente, al análisis del mercado laboral.

La hipótesis inicial es simple: el trabajo artístico se ve moldeado y configurado constantemente por la incertidumbre. Una actividad o una carrera profesional artística siguen un curso incierto, y su punto final no está ni definido ni garantizado. Si el arte fuera una actividad programable, su labor estaría determinada por una clara especificación de los problemas a resolver, tanto mediante instrucciones precisas de respetar, como de un conocimiento directamente factible de implementar, y asimismo por reglas de decisión bien definidas y optimizables. Consecuentemente, también sería fácil de evaluar, porque el resultado podría ser juzgado por el logro del objetivo claramente especificado desde el comienzo.

Pero si la incertidumbre acerca de resultados y procesos crea desafíos, resulta simultáneamente una condición previa para la originalidad y la innovación -que pueden, por lo demás, llegar al nivel de lo sublime-. Además, es notoriamente característico de las actividades no rutinarias (siendo el arte un paradigma de ellas), que generen satisfacciones proporcionales al grado de incertidumbre relativo a su éxito. La incertidumbre sería entonces un factor doblemente necesario, tanto para la satisfacción de que se goza a través del acto creativo, como para el logro de lo que será su resultado perdurable.

Se trata, en efecto, de actividades que son inciertas, pero no en absoluto caóticas. Si una actividad fuera completamente impredecible, no podría ser organizada o evaluada en ningún punto. Diciendo que el artista creativo nunca tiene asegurado el llegar al objetivo de su empresa, o bien, de no llegar a él en completa conformidad con lo que deseaba, se intenta decir que la incertidumbre no es sólo exterior al trabajo creativo; es decir, no se está afirmando meramente que la incertidumbre concierne simplemente a la reacción de un público o de un mercado. Si ese fuera el caso, iniciar una carrera artística podría asimilarse fácilmente a comprar un boleto de lotería. Cada individuo, sintiendo en sí mismo el llamado de una vocación artística, podría iniciar el camino y confiarlo a la suerte, consciente de que los ingredientes de una innovación original no se pueden

especificar a priori. Este esquema podría llevar a cualquiera a sobreestimar sus posibilidades de éxito subestimando el poder de las llamadas coincidencias selectivas[4]. La actividad artística es, en el sentido más amplio, un tipo de trabajo, no una lotería; pero más precisamente, un tipo de trabajo cuyo curso y cuyo resultado son inciertos.

Desviarse de actividades repetibles, de resultados previsibles, constituye una prueba; es justamente la prueba de la incertidumbre lo que da al trabajo creativo su profundidad humana y sus más altas satisfacciones. Ya desde Aristóteles, esta es la razón por la cual el arte ha sido considerado una de las más elevadas formas de la acción humana.

La incertidumbre respecto del resultado conduce a preguntarse de qué o de quién depende entonces el éxito. La pregunta se respondería siempre mediante cuatro puntos; el éxito depende: a) del artista mismo; b) del entorno en el cual tiene lugar su actividad y de las condiciones (materiales, legales, políticas) en las cuales se desarrolla la obra; c) de la calidad del trabajo realizado por la persona (o del equipo que se reúne para producir la obra); d) de la evaluación de los pares profesionales o consumidores ordinarios que reciben la obra terminada.

Reducir la cuestión de un éxito incierto a la admiración, indiferencia o rechazo de un público en relación con la obra y su creador sería dejar el análisis incompleto y superficial. Inversamente, considerar el acto creativo apenas como un impulso frágil, incierto, amenazado por sus propios problemas intrínsecos, sin tener en cuenta las circunstancias de la creación, las condiciones externas de la actividad, y las relaciones de competencia y cooperación entre todos aquellos que constituyen los mundos artísticos, sería focalizarse solamente en la parte de la labor artística que está endogámicamente circunscripta a la persona.

En síntesis, cada aspecto del análisis, considerado separadamente, es fuente de estereotipos; son aquellos que se encuentran normalmente en el discurso del sentido común sobre la creación artística. Al estereotipo de acuerdo con el cual el acto creativo, en su forma más elevada, sería una labor asumida con una postura indiferente respecto de las expectativas de todo público, se opone la idea -meramente convencional-, según la cual el artista no puede ignorar las expectativas y reacciones de sus contemporáneos, aun no siendo capaz de determinarlas con certeza. Igualmente, concebir la creación artística como una actividad exclusiva y completamente colectiva, que sólo

[4] Ver 1.5.3

existiría a través de múltiples cooperaciones y colaboraciones, impone condiciones que ciertamente logran una acción plausible y explicable, pero quedaría así eliminada la individualidad.

Se han inventado todo tipo de paradojas para resolver estas ambivalencias y antinomias. La más famosa de ella consiste en proclamar que, en la actividad creativa, la pureza de intención intimista y la absoluta indiferencia respecto del éxito es la mejor garantía del mismo. En otras palabras, cuanto menos se aspire al éxito, más probable es conseguirlo. Se genera así un lugar común que logra resignificar las variables de tiempo, perdurabilidad y justicia compensatoria: los éxitos más rápidos son los más efímeros; e inversamente, cuanto más tarde en llegar el éxito, más perdurable y vasta será su consagración. Estas fórmulas no hacen más que echar por la ventana el uso digno de la humana razón.

Además, la actividad creativa no sería tan profundamente estimulante y deseable si el individuo no aprendiera, gradualmente, a través de las posibilidades que él mismo inventa y de las decisiones que va tomando, a conocerse y descubrirse a sí mismo como uno y como múltiple. La principal fuente del trabajo imaginativo es inventar y experimentar sobre la base de uno mismo. Se trata del sentimiento dominante de libertad y de dominio consciente de la decisión creativa, o bien, el de la urgencia y pasión; o, más probablemente, la secuencia alternante de ambos estados del espíritu. También muestra que la conducta del artista no es unívoca ni monolítica, que su variabilidad es una de las fuentes más fértiles de la tensión creativa.

1.4. La racionalidad y la incertidumbre en la vida artística

La vida del artista ya ha sido sujeto de fábulas y leyendas demasiado extensamente. Si se considera la literatura desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, se puede constatar que, en relación con el descubrimiento y la consagración del talento, resultan recurrentes temas tales como el del “don innato”, la “precocidad”, el ser “autodidacta”, y el rol de “la suerte”. Estos preconceptos impactan en todo el compromiso artístico, transformándolo en una vocación, y al artista mismo, en una figura carismática; éste, aceptando la suerte como factor esencial del destino, se conduce exclusivamente por una necesidad interior de realización de sí mismo a través de la expresión propia e individual. El poder de este estereotipo se demuestra luego en la forma en que se busca introducir, a la fuerza, la herramienta de la racionalidad, y así aplicar el sello de una justificación: la dimensión decisional queda totalmente anulada por el concepto de vocación como algo

irresistible; el éxito se hace equivalente a la predestinación, encarnada perfectamente en la figura del talento precoz; y los esfuerzos realizados para adquirir habilidades quedan eclipsados por la evidencia fulminante del don artístico.

Expuestos a este planteo, se encuentran respuestas tanto desde la sociología del arte como así también desde la economía. La primera, en su perspectiva determinística, tiende a ignorar la dimensión de la incertidumbre; lo hace mediante el estudio de la extracción social del artista y de las afinidades estructurales entre posiciones profesionales y sus circunstancias particulares. En el análisis económico la cuestión central consiste en poner en confrontación los compromisos profesionales, que por lo general son significativamente riesgosos y a la vez pobremente remunerados; es decir, en definitiva, postulando como axiomática de la racionalidad la conducta tendiente a la maximización de las utilidades.

Menger (2014) propone que considerar la racionalidad de la conducta y de la acción individual bajo incertidumbre constituyen un argumento esencial para integrar ambas perspectivas, tanto sociológica como económica. Tal integración implica 1) devolver a los actores la capacidad de tomar iniciativa; 2) interpretar su conducta en el mercado de trabajo en términos dinámicos; 3) estudiar cómo en la organización de los diferentes mercados de arte, los mecanismos responsables de las discrepancias entre la oferta de bienes y de trabajo y la demanda de los mismos afecta las decisiones de los actores individuales.

1.5. Acerca de la certeza y de la incertidumbre

Aunque digna de considerarse, la idea de imaginar un mundo donde impere la absoluta certeza, resultaría abstracta; más que representar un estado de perfecto conocimiento, la certeza absoluta, en realidad, eliminaría el valor del conocimiento, así como la necesidad y el gusto del descubrimiento y del aprendizaje.

Hope[5] (1997) concentra en sus escritos las posturas científicas actualmente predominantes acerca de la predictibilidad del futuro y de la incertidumbre del conocimiento. Condena enfáticamente a los positivistas, en particular a los defensores de la teoría general del equilibrio, al acusarlos de basarse en la idea utópica de una predicción perfecta; y, asimismo, denuncia también

[5] Hans Hermann Hope (1949-)

a los teóricos de la expectativa racionalista, quienes, sustentándose en el concepto de un riesgo factible de ser descripto y controlado estadísticamente, no hacen más que empobrecer o anular la capacidad humana de aprendizaje y de cambio.

Existen eventos futuros cuyo resultado es prácticamente cierto, dado que se sabe literalmente cómo se producen. Otros casos, en cambio, acontecen con una sorpresa limitada o una incertidumbre reducida; en ellos se focalizó Frank Knight[6], llegando a postular el riesgo como herramienta conceptual contra la incertidumbre. Posteriormente Ludwig von Mises[7], sustentándose en la teoría de la probabilidad de su hermano matemático Richard von Mises, definió la "probabilidad de clase" (en contraposición con "probabilidad de causa" [8]): en relación con determinado problema en cuestión, se sabe o se supone saber todo acerca del comportamiento de toda una clase de eventos o de fenómenos; pero, acerca de los eventos o fenómenos singulares reales no se sabe otra cosa más que son elementos pertenecientes a esa clase. Es decir, no es posible saber si tal o cual taza se romperá, y no es posible saber si tal o cual casa será destruida por un tornado el año próximo, pero, a partir de la observación de una distribución de frecuencias de largo plazo respecto de tazas y de tornados, se sabrá, por ejemplo, que no más de una en diez mil tazas resultarán defectuosas y que, de entre mil casas de determinado territorio, en promedio no más de una por año será destruida.

A partir de ese momento se pudo aceptar, entonces, que el futuro, definitivamente, no era imposible de conocer. Sin embargo, existe otro mundo de teóricos que pregona la incertidumbre radical y absoluta; básicamente, defienden que, aunque pueda ser posible predecir ciertos efectos físicos, las cosas son completamente diferentes cuando se entra en el campo de las acciones futuras: es decir, en el escenario de las decisiones y las preferencias humanas, reinaría, supuestamente, la incertidumbre absoluta.

Lachmann[9] señala que la nueva teoría de la expectativa racionalista modelada por Knight y Mises sufre esencialmente de la misma deficiencia que la vieja teoría del modelo de la previsión perfecta del equilibrio general: no puede dar cuenta del fenómeno del aprendizaje y por ello, del conocimiento y de la conciencia. En la práctica, los teóricos de la expectativa racionalista lo que

---

[6] Frank Knight (1885-1972)
[7] Ludwig Von Mises (1881-1973)
[8] Class probability y cause probability, en su original en inglés
[9] Ludwig M. Lachmann (1906-1990)

meramente hacen es reemplazar el modelo del hombre como autómata, incapaz de error, con el del modelo de una máquina sujeta a errores y desperfectos aleatorios y clasificables. En lugar de poseer el conocimiento perfecto de todas sus acciones individuales, el ser humano es considerado poseedor de un conocimiento perfecto respecto de la probabilidad de distribución de clases de acciones futuras. Se lo supone factible de cometer errores, aunque predecibles. No existe aprendizaje a partir del éxito o del fracaso y, por lo tanto, no existe el cambio, o bien, sólo existe un mero cambio predecible.

Los postulados de Lachmann y sus seguidores concluyen en dos aseveraciones fundamentales: 1) que no puede haber nada dentro de la teoría económica factible de predicción en absoluto; que todo lo concerniente a las ciencias sociales no es otra cosa que historia; y que la economía debe confinar sus generalizaciones al pasado conocido; y 2) que todas las predicciones relativas a las acciones humanas no son otra cosa que adivinaciones azarosas; que el ser humano, tal como Lachman cita fundado en Shackle[10], confirmándolo, no puede ni predecir ni tampoco predecirse nada de él.

He aquí el desacuerdo fundamental de Knight y Mises con Lachmann. Sostienen que, reconociendo al ser humano como un actor capaz de aprendizaje, no se implica de ello que todo lo concerniente al futuro de las acciones humanas deba ser considerado imposible de ser conocido; todo lo contrario. Más vale se debe admitir, dentro de las ciencias sociales, la existencia de dos ramas categóricamente diferentes: la rama de las teorías económicas apodícticas o apriorísticas, por un lado, y la rama de la historia y el emprendedorismo, por el otro.

Ludwig von Mises, el principal economista de la escuela austríaca del siglo XX, y crítico durante toda su vida del historicismo, ha caracterizado así esta doctrina: su tesis fundamental es la proposición de que no existe otro conocimiento salvo el que provee la historia y, por lo tanto, el historicista honesto debería decir que acerca del futuro no se puede asegurar nada. En general, los Austríacos, desde Menger[11] en adelante han considerado a los historicistas alemanes como antieconomicistas, y a sus intelectuales como enemigos. Asimismo, los historicistas, en particular

[10] George Lennox German Shackle (1903-1992)
[11] Carl Menger (1840-1921)

su líder Schmoller[12] y su sucesor, Sombart[13], fueron ampliamente recíprocos respecto de esta animosidad.

Hope (1997) señala que sería más probable, en cambio, que las acciones de cada ciclo económico fueran afectadas por las lecciones que se hubieran aprendido de los predecesores; si se admite que las personas aprenden de la experiencia, el ciclo no puede ser reproducido una y otra vez de la misma manera. Aunque esto no prueba en sí mismo que Lachmann esté errado, estaría dando cuenta de un relativismo social de base; en la práctica, nihilismo, algo enteramente contrario a la intuición.

Citando a Mises[14], Hope (1997) enfatiza la esencia de sus convicciones: excepto para Robinson Crusoe antes de toparse con Viernes, no existe ninguna acción que pueda ser planeada o ejecutada sin prestar en absoluto atención a lo que hará el compañero; la acción implica siempre la comprensión de las reacciones del otro; la tarea con la cual el hombre en acción, es decir, todos nosotros, nos enfrentamos en todas las relaciones con compañeros no refiere al pasado, sino al futuro. Si en algo coinciden Lachman y Mises es su referencia al mismo grupo de filósofos, los más remarcables Weber[15] y Schütz[16]; específicamnente, ambos parten del método de la comprensión -das Verstehen-.

En definitiva, el conocimiento puede no hacer que el futuro sea predecible, pero puede ayudarnos a predecir los efectos producidos por acciones definidas. El vínculo entre el pasado y el futuro de un individuo y la razón empírica de nuestra preocupación por el estudio de la historia es la existencia de temperamentos y personalidades individuales. Es la existencia del carácter de la persona, por cuanto poco o mucho sea cambiante a lo largo del tiempo, lo que modeliza el cambio. De hecho, los actores, a partir de los tempranos niveles de la infancia, despliegan un carácter personal, poseen una identidad personal y conciben su pasado y futuro como formando un conjunto: su historia de vida personal.

Así, basado en su larga comprensión de la vida, por ejemplo, un hombre podría anticipar las acciones y reacciones de su esposa en casi toda circunstancia previsible; y viceversa, ella puede predecirlo a él casi a la perfección. Hay pocas o quizá ninguna sorpresa, y probablemente nadie

---

[12] Gustav Schmoller (1828-1917)
[13] Werner Sombart (1863-1941)
[14] Ludwig von Mises, Fundamentos últimos de la Ciencia Económica
[15] Max Weber (1864-1920)
[16] Alfred Schütz (1899-1959)

podría predecir al matrimonio mejor que ellos mismos el uno al otro. De igual modo, este hombre puede predecir, con gran precisión y mejor que casi nadie más, el comportamiento de sus hijos, mientras que a ellos les resultaría considerablemene más difícil (aún) entenderlo a él y a su temperamento.

Por su lado, Menger (2014, p.178) destaca la diferencia drástica entre concebir el éxito en base a la mera reducción de la incertidumbre, por un lado, y el identificar genuinamente los factores del éxito y su dinámica, por el otro. Serían, por ejemplo, los casos en que emprendedores culturales buscaran "desarrollar" a un aritsta que logró un primer éxito (como si se tratara de un descubrimiento científico o una innovación tecnológica), sobre-exponiéndolo y activando mecanismos de imitación contagiosa dentro del público general; en el fondo, intentan así transformar un valor instantáneo en duradero, en un activo seguro en el que invertir. Sin embargo, la dinámica del éxito parece reconocer otros factores.

1.5.1. La acción humana en las ciencias económicas y en las ciencias sociales

El análisis de la acción en ambas ciencias, la economía y la sociología, enfrentan una permanente tensión. Para comprender cómo los individuos presentan conductas diferentes, se necesita definir las características de cada uno de ellos, sus preferencias y sus recursos al inicio del curso de la acción. Esto, esencialmente, podría llevar, en una visión de largo plazo, a propulsar un determinismo causal. Sin embargo, dado que la acción se desenvuelve secuencialmente, y a su vez dentro de un entorno de interacciones, las personas van aprendiendo unas de otras, así también como sobre sí mismas, en modos que no se podrían anticipar completamente. ¿Se podría definir completa y simultáneamente las identidades de los actores sociales y las situaciones que los ponen juntos? Cualquier intento de hacerlo introduciría las nociones necesariamente relacionadas de temporalidad de la acción y de diferenciación de individuos; estas nociones representan, antes que una línea de separación, un vínculo de unión entre la economía y la sociología. Un posible enfoque se nutriría, entonces, de aquellos conjuntos de enfoques, tanto de una disciplina como de otra, que faciliten el análisis comparativo para el tratamiento coordinado de las diferencias individuales y de la temporalidad de la acción de manera más efectiva.

La oposición entre sociología y economía, según la concepción más habitual, se cristaliza alrededor de los dos ejes de cualquier modelo analítico: el actor y su entorno. En economía, al actor

se lo entiende como un ser genérico, diferenciado únicamente a través de una expresión matemática de distribución de características en un espacio continuo; mientras que el entorno del actor da cuenta de un mercado constituido por numerosas transacciones anónimas sin profundidad ni memoria. Todas las situaciones de transacción se suponen analíticamente reducibles a la confrontación entre dos entes (dos individuos, dos negocios, dos países), cada uno de los cuales realiza sus cálculos de optimización en base a la máxima información disponible para mejorar a pleno su propia ventaja o beneficio. El territorio de los sociólogos, en cambio, es la heterogeneidad y la acción sin lógica. La conducta y el poder que los economistas le confieren al actor (la maximización individual de la ganancia, la optimización de la racionalidad, la capacidad de cálculo estratégico) son concebidos todos, en sociología, poseedoras de validez real o analítica sólo en ciertas situaciones extremadamente particulares y circunscriptas al estudio de ciertas esferas de actividad dentro de lo social; son susceptibles de ser configuradas localmente pero no pueden ser nunca generalizadas ni extrapoladas.

Un aspecto de la oposición tradicional entre economía y sociología es el modo en que es tratado el tema del tiempo: en economía la dinámica necesariamente temporal de los fenómenos queda reducida a una estasis[17], mientras que la sociología, inversamente, toma en cuenta la profundidad histórica de la acción. En la actualidad, sin embargo, es constatable un cambio, que están produciendo los desarrollos teóricos y las luchas dentro de cada disciplina, y que se cristalizan alrededor de la relación entre temporalidad de la acción y diferenciación del actor, los cuales denotan una convergencia entre ambas disciplinas. En otro orden de cosas, la división entre esquemas determinísticos y no determinísticos recorre ambas ciencias, pero ahora, afortunadamente, se podría estar logrando comparar sistemáticamente los términos de tal división.

El análisis económico, particularmente influido por la teoría de los juegos, ha tratado de determinar de manera más precisa cómo los equilibrios se construyen en presencia de "imperfecciones" del mundo real; sobre todo, en la interacción estratégica, éstas podrían ser definidas como el fruto de las diferenciaciones producidas por la alteridad y la asimetría (desigualdad de atributos y de poder, asimetría de información y conocimiento). Esto ha movido a

[17] Estasis: del latín científico *stasis* y este del griego στάσις *stásis;* propiamente 'detención'. 1. Biología: estabilidad en el proceso evolutivo de las especies; Medicina: estancamiento de sangre o de otro líquido en alguna parte del cuerpo.

los investigadores económicos a contextualizar sus análisis de manera más acabada, precisamente especificando la dinámica de la relación interindividual.

En relación con al menos uno de los temas que surgen de renovar la teoría sociológica -el relativo a la manera de calificar las diferencias individuales- el movimiento que se sigue en esta disciplina no es fundamentalmente diferente del que se acaba de definir para la economía. La cuestión es cómo calificar tales diferencias de un modo que permita analizar ajustes interindividuales dinámicamente -dado que el espacio analítico es el del conflicto, así como el de negociación y construcción de acuerdos-, sin que se les imponga a los actores desde un comienzo un modelo determinístico, y sin que las situaciones queden privadas de incertidumbre, dado que la incertidumbre es lo que simultáneamente da sustancia al actuar del individuo y a su curso de acción.

1.5.2. El talento

En relación con las diferencias en remuneración y reputación, es dable constatar que los artistas se caracterizan por un grado de variación sorprendentemente amplio respecto del éxito. El sentido común diría que la principal causa de la diferencia en los niveles de éxito entre artistas es el talento. La pregunta que emergería entonces es cómo se puede definir el talento y cuál es su origen. Los marcos teóricos que tratan el fenómeno de lo superdotado y de la vocación proporcionan una respuesta estereotipada: el talento sería la expresión de habilidades que parecieran tener su origen en la lotería genética (especialmente si se manifiestan tempranamente en la vida del artista), así como en la intersección entre este capital genético y un entorno familiar y social que lo puede llevar a su florecimiento. Se necesitaría simplemente inventariar las huellas del talento, que se distinguen por ser únicas y excepcionales, así como las reacciones provocadas por su puesta en juego, para así determinar si la actividad creativa del genio es apoyada, ignorada o frustrada por sus contemporáneos, o al menos, por los más influyentes a su alrededor. La biografía del autor, por tanto, se convierte exclusivamente en un mero registro de suertes y desgracias en el que el talento más puro resultó manifestado dentro de un entorno más o menos favorable.

Pero si el talento es el punto de origen al cual todos los otros factores dan cuenta del éxito, y si se siguiera un modelo determinístico centrado en las fuerzas de causa y efecto, entonces, ¿qué quedaría por explicar que tuviera realmente alguna importancia? La ciencia sabría cómo identificar los recursos económicos y sociales y describir las varias formas de organización de la labor

artística. En esta perspectiva, se debe plantear hasta qué punto vale analizar una carrera artística confiándose en las variables clásicas, tales como la formación; ésta es, por lo demás, a la que se le confiere mayor potencial de explicación dentro el mercado laboral. Es evidente, sin embargo, que este factor no aporta mucho para resolver el fenómeno en cuestión. De hecho, se debe ir más allá y preguntarse: ¿las diferencias en los niveles de éxito están determinada principalmente por desigualdades de capacidad entre los diversos individuos?

Si las capacidades fueran fácilmente definibles y observables, no habría ningún tipo de incertidumbre respecto del éxito. Más aún, es precisamente esta incertidumbre la que incentiva el trabajo creativo, y así también la inventiva y la competición dentro de los varios mundos artísticos. Las instancias de competición aparecen de manera recurrente justamente porque es imposible determinar de manera completa la fuente última de la invención artística y de su originalidad. Pero, entonces, vale la pena preguntase cuál es el real valor de estas instancias evaluativas que comparan, ranquean, seleccionan y eliminan; es decir, que configuran la carrera profesional del artista.

Un modo de responder a esta cuestión es proceder con el recurso del absurdo. Supóngase que la hipótesis de que las diferencias de habilidad, o lo que se llamaría talento, fuera mínima o despreciable al comienzo de una carrera. Los modelos de "ventajas acumulativas[18]", notablemente desarrollados por la ciencia y por los análisis de carrera profesional, muestran que estas diferencias mínimas o indeterminadas pueden terminar generando considerables diferencias de éxito y de remuneración. ¿No daría cuenta esto de que las instancias de competición y de comparación relativa en el mundo de las artes son ubicuas[19] y explican cómo las mismas constituyen un mecanismo de amplificación dinámico?

Hay muchas maneras de presentar un modelo de ventajas acumulativas. Se podría incluso llegar al extremo y negar radicalmente la existencia de diferencias sustanciales de talento: se podría invocar factores de suerte para explicar el éxito, o más radicalmente, imputar el éxito a procesos de pura construcción social. Menger (2014) demuestra que estos argumentos contienen incoherencias lógicas, y a su vez saca a la luz cuatro componentes de un modelo explicativo, que se presentarán integralmente, a continuación.

---

[18] Ver 1.5.1 y 1.5.2

[19] Ubicuo; Dicho principalmente de Dios: que está presente a un mismo tiempo en todas partes. Dicho de una persona: Que todo lo quiere presenciar y vive en continuo movimiento.

1.6. Un modelo científico para explicar el éxito económico y el prestigio (que no excluye el talento y que reconcilia a la economía y a la sociología entre sí)

1.6.1. El modelo de Sherwin Rosen

Una primera aproximación para explicar las diferencias de éxito y prestigio lo brinda el modelo de Sherwin Rosen, o también llamado de la "super estrella[20]".

Dados diversos artistas, la remuneración de su trabajo creativo variará principalmente en función de la sensibilidad que presenta la demanda a las diferencias de calidad entre ellos; esto se verifica ya sea que el ingreso provenga de una relación contractual -basada en la duración del trabajo y en la reputación del artista-, ya sea de la venta de una obra de arte, o bien de cobros por derechos de autor. Tal elasticidad de la demanda se refleja en el precio que un consumidor estaría dispuesto a pagar por determinado nivel de calidad -de obras o de presentaciones artísticas- y, en general, por todo el amplio y diversificado rango de bienes artísticos (suponiendo un precio unitario fijo). La decisión del consumidor dependerá del peso que éste le otorgue al gasto en arte dentro de su presupuesto, así como del uso: podrá ser como una simple fuente de gratificación, o, en el caso de obras de arte únicas y coleccionables, podrá ser una inversión equivalente a la de un activo financiero.

Según Menger (2014) una concepción simplista y esencial del talento (o del genio) sostendría que, en arte, las brechas entre reconocimiento material y reconocimiento simbólico se deberían a diferencias proporcionales de capacidad. Postularía entonces que, en el caso de las ciencias, la comunidad de pares, y en el caso de las artes, los diferentes públicos -aun con información incompleta o cultura inacabada- podrían, tarde o temprano, reconocer la evidencia de talento, estableciendo en base a ello un fundamento universal respecto de las diferencias de valor y de juicio. Si esto fuera realmente así, el talento - que se entiende distribuido de manera no uniforme entre los individuos- quedaría bien descripto y cuantificado mediante las diferencias de ingreso. Esto es justamente lo que no logran hacer las ecuaciones que se proponen en función de la remuneración: por lo tanto, es necesario buscar otra explicación (Menger, 2014, p.188).

[20] "Superstar" en su original en inglés

El modelo que propone Sherwin Rosen se basa en dos supuestos: postula que, de hecho, existen diferencias de talento, y que la demanda es realmente sensible a esas diferencias. Su explicación, por lo tanto, se aproxima a la concepción simplista y esencial, en el sentido que presenta al talento como un factor exógeno. Sin embargo, el modelo difiere de aquella concepción en el hecho de demostrar que las diferencias en niveles de remuneración pueden ser llamativamente desproporcionadas respecto de las diferencias de talento. Rosen examina el fenómeno de la super estrella en el arte, los deportes y las profesiones liberales. En estos campos de actividad, existe la tipificación de un "trabajo estrella", cuya característica principal es poner de manifiesto al talento como una cualidad rara y codiciada. Su punto de partida es sencillo: algunas tareas son tan rutinarias y circunscritas por la práctica existente que casi cualquier persona competente logra aproximadamente el mismo resultado. Otras tareas, en cambio, son más difíciles, más inciertas, y, siendo así, permiten mayores posibilidades en cursos de acción y decisión. Tales tareas ofrecen un mayor incentivo para que un talento superior se destaque y deje una huella.

De acuerdo con Rosen (1981), el fenómeno de las super estrellas, en donde un número relativamente pequeño de personas gana enormes cantidades de dinero y domina las actividades en las que se involucran, parece de creciente importancia en el mundo moderno. Mientras algunos pueden argumentar que todo correspondería a la ilusión de cierta inflación mundial, lo corriente del fenómeno podría estar señalando un tema más profundo. En algunos tipos de actividad económica existe una concentración de logro dentro del círculo de unos pocos individuos, un marcado sesgo en la distribución del ingreso y muy altas recompensas en los puestos de mayor jerarquía.

El mercado de la música clásica nunca fue tan amplio como ahora, y sin embargo el número de solistas de tiempo completo de cualquier tipo de instrumento se encuentra en el orden de apenas unos cientos (y mucho menos en el caso de instrumentos que no sean la voz, el violín o el piano). Los intérpretes de primera categoría comprenden apenas un puñado dentro de este pequeño total y tienen ingresos sumamente altos. Se verifica también que existen diferencias sustanciales de ingreso entre estos y los que pertenecen a una segunda categoría, aun si a la mayoría de los consumidores les resultaría difícil detectar no más que diferencias menores a través de una prueba "ciega" de escucha. En el mundo de los libros de textos sobre economía la venta se concentra en un grupo de best-sellers, a pesar de que existe un amplio número de alternativas en el mercado, buenas y altamente sustituibles entre sí. Un pequeño número de universidades da cuenta de una

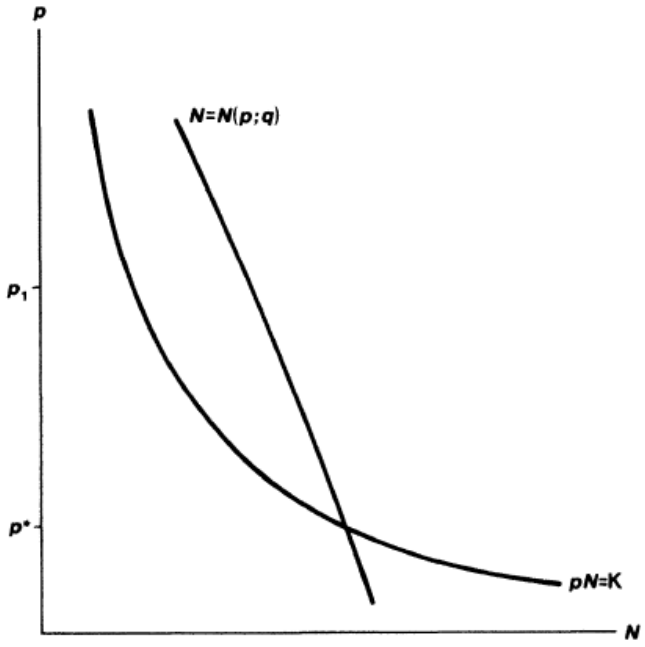
amplia cantidad de posgraduados. Un número relativamente pequeño de investigadores da cuenta de una frecuencia grande de ser citados y quizás incluso de artículos escritos. Habría también una incontable cantidad de otros ejemplos del mundo de los deportes, de las artes y las letras, o de los negocios del espectáculo; y así también otros ejemplos podrían encontrarse en diversas profesiones. Es cierto que la teoría estándar sugiere que aquellos que más venden generalmente más ganan. Pero aplicado este principio tanto a zapateros como a músicos de rock, resulta que, en el fondo, debe de haber algo más (Rosen, 1981, 845). De hecho, el modelo competitivo virtualmente calla respecto de algún tipo de rol social proveniente ya sea del mercado total como de la porción del mismo controlada por un determinado individuo aislado; supone que los productos son indiferenciados, es decir, que los productos de un vendedor dado son tan buenos como el del otro.

Se trata, en definitiva, de afrontar la tan elusiva cualidad del llamado "atractivo taquillero[21]", es decir, la capacidad de atraer a una audiencia y de generar un gran volumen de transacciones. La toma en consideración de la escala del mercado personal de un individuo resulta importante en la teoría, pero la idea no ha sido desarrollada muy extensamente en la literatura científica, y el análisis propuesto podría cerrar alguna de esas brechas (Rosen, 1981, p.846).

El marco analítico usado corresponde a un tipo especial de problema sobre asignaciones (es decir, equilibrio de oferta y demanda): se trata de la coincidencia entre compradores y vendedores, que incluye la asignación de públicos a intérpretes, estudiantes a libros de texto, pacientes a doctores, etc. Se supone que los posibles involucrados no recibirán ningún tipo de orientación -es decir, ningún tipo de influencia o incluso manipulación- respecto del atractivo taquillero, que, por otro lado, se dice abarcar una combinación de talento y de carisma en proporciones inciertas: en el modelo formal se representan mediante un factor único, en lugar de dos; se define una variable *q* denominada talento o calidad. La distribución de talento se la supone fija en la población de potenciales vendedores y observable sin costo para todos los agentes económicos. Se designa a *p* como el precio por unidad de servicio (por ejemplo, una actuación, una grabación, una visita, etc.), y a *m* como el tamaño del mercado, es decir, la cantidad de "entradas" o "tickets" que podría ser vendida por determinado vendedor. Luego, un equilibrio general del mercado será un par de funciones *p(q)* y *m(q)*, que indicarán el precio de mercado y el tamaño de mercado de los vendedores de cada talento observable, con un dominio de *q* tal que: a) todos los vendedores

[21] "box office appeal" en su original en inglés

maximizarán el beneficio y no podrán ganar sumas más grandes en otras actividades, y b) todos los compradores maximizarán su utilidad y no podrán mejorar su posición mediante la compra a otro vendedor. N = N (*p, q*) representa la demanda de mercado en cuanto a cantidad a un precio p y un talento q. La figura siguiente muestra tales curvas de oferta y demanda:

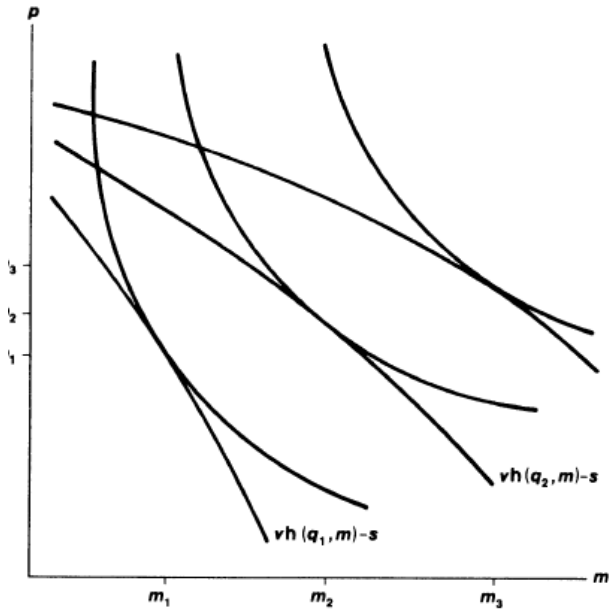


La curvatura del ingreso que consecuentemente resulta, *R(q)*, implica literalmente que pequeñas diferencias de talento se magnifican en grandes diferencias de ganancias, con una significativa amplificación cerca de los valores altos de la escala. Este efecto de magnificación es característico del fenómeno en consideración.

La curvatura de ganancias y el sesgo que produce en la distribución de ingresos pueden ser explicados mediante el fenómeno denominado de “sustitución imperfecta” entre vendedores. Se trata de uno de las constataciones que emergen del tipo de actividad en donde se enmarcan las super estrellas: el menor talento frecuentemente es un pobre sustituto de un gran talento. Por ejemplo, escuchar una sucesión de cantantes mediocres no equivale a una interpretación individual destacada. Si un cirujano es 10% más exitoso salvando vida que sus compañeros, mayor cantidad de personas querrán pagar más de un 10% extra por sus servicios. La sustitución imperfecta por sí misma implica tal curvatura y proporciona una explicación general para la distribución sesgada de

ganancias y que se aplica a infinidad de actividades económicas, particularmente a la venta de servicios.

La estructura espacial del mercado se puede observar en la siguiente figura:



Al movernos hacia la derecha (Rosen, 1981, p.853) la lectura del gráfico evidencia que un vendedor que fuera el doble de talentoso, tendría un mercado cuatro veces más grande y ganaría ocho veces más dinero (curvas centrales del gráfico); o bien, ganaría dieciséis veces más, con precios que serían apenas el doble (curvas de la derecha del gráfico). Para un seguimiento detallado de modelo teórico y sus ecuaciones, junto con sus conclusiones, referirse al Anexo I, página 368.

Sin embargo, las preferencias por sí solas son incapaces de explicar el otro aspecto del fenómeno de las super estrellas, es decir, la marcada concentración de oferta en esos pocos vendedores que tienen el mayor talento. Una segunda característica se explica mejor mediante la tecnología más que por atractivo. En muchas situaciones, brindar el servicio tiene que ver con una característica de escala. Es decir, un intérprete o un autor debe poner más o menos el mismo esfuerzo ya sea que fueran 10 o que fueran 1.000 las personas que conforman el público o que compran el libro. De manera más general, los costos de producción (de escribir, de interpretar, etc.) no aumentan en proporción al tamaño de mercado. La economía de escala implicada, es decir, el consumo de conjunto, permite a relativamente pocos vendedores servir incluso al mercado completo.

Concluyendo su análisis, Rosen (1981) cita a Alfred Marshall cuando dijo:

> "La caída relativa en los ingresos conseguidos por una persona de capacidad media… se acentúa por el aumento de aquellos ingresos obtenidos por muchas personas de habilidad extraordinaria. Nunca hubo una época en la cual las pinturas al óleo medianamente buenas se vendieran más baratas que hoy en día, y…en la cual las pinturas de primera categoría se vendieran tan caras. Un hombre de negocios de capacidad media y fortuna en promedio buena obtiene hoy una menor tasa de beneficios… que, en ninguna otra época anterior, mientras que las operaciones, en las cuales un hombre excepcionalmente favorecido por el genio y por la buena suerte pueda tomar parte, se presentan tan abiertas como para permitirle amasar una gran fortuna con una rapidez hasta ahora desconocida. Las causas de este cambio son dos; primeramente, el crecimiento general de la riqueza y, en segundo lugar, el desarrollo de nuevos medios de comunicación mediante los cuales las personas que, habiendo logrado una posición de poder, logran aplicar su genio constructivo o especulativo a empresas más amplias, y extenderse sobre un área más extensa que nunca antes. Es la primera causa la que permite a algunos abogados exigir altos honorarios de un cliente rico cuya reputación o fortuna, o ambos, están en riesgo; difícilmente ningún precio será demasiado alto para asegurar los servicios del mejor profesional que pueda conseguir. Es esto de nuevo lo que permite a los jockeys y pintores y músicos de capacidad excepcional obtener honorarios muy elevados… Pero mientras la cantidad de personas que puedan ser alcanzadas por una voz humana sea estrictamente limitada, no es muy probable que ningún cantante obtenga un adelanto de 10.000 libras, como se dice que obtuvo en una temporada Mrs. Billington en el comienzo del siglo pasado, montos casi tan grandes como los que los líderes de negocio de la generación actual han hecho en relación con los de la anterior" (Rosen, 1981, p.857).

Incluso actualizado a precios de 1981 (año en el que Rosen expuso las conclusiones de su modelo), Mrs. Billington sería una pálida sombra al lado de Pavarotti. ¡Sólo imaginar si sus ingresos hubieran provenido de la radio y de las grabaciones fonográficas de 1801! ¡Qué cambios en el futuro serán forjados por el cable, video y computadoras personales! Según los datos de la Enciclopedia Británica y del Diccionario Musical de Grove indican que ganó aproximadamente entre 10.000 y 15.000 libras en la temporada de 1801 cantando ópera italiana en Covent Garden y

Drury Lane. Se refiere de ella que tuvo una voz extraordinaria y que se le pagaron honorarios elevados a todo lo largo de su vida profesional, pero se indica que la suma de 1801 fue inusual incluso para ella. No hay información documental.

En la visión de Menger (2014) sobre el modelo de Rosen, existen profesiones en las que los bienes y los servicios se encuentran altamente diferenciados, donde además la experiencia y la originalidad son altamente preciadas, y para los cuales las diferencias de calidad percibida tienen una importancia decisiva a la hora de orientar las preferencias de los consumidores. A un precio dado de un bien o servicio, el valor para un consumidor será mayor si elige al profesional considerado más talentoso. Por ejemplo, como cita Rosen (1981), un cirujano cuya capacidad de salvar vidas es 10% mayor que la de sus colegas puede atraer una demanda muy significativa. Sus honorarios sobrepasarán los de sus colegas por mucho más que el 10%, y sus ganancias totales serán mayores que la diferencia de calidad que lo distingue de sus colegas. Los profesionales más talentosos están por lo tanto en posición de cosechar el beneficio simultáneo de cargar un sobreprecio por sus servicios y, a su vez, de incrementar el nivel de actividad en respuesta a una fuerte demanda (dando por descontado que encuentren medios de satisfacer la demanda creciente sin tener que disminuir la calidad de los bienes o servicios que ofrecen, en comparación con sus competidores). De acuerdo con este modelo, la diferencia de calidad de un servicio se sustenta en un valor intrínseco, y puede además ser detectada sin interferencias ni sesgos.

En el caso de los bienes artísticos, el mecanismo que produce que las ganancias se concentren en manos de profesionales de elite también resulta activado por la percepción de diferencias de calidad por parte del consumidor. Esta percepción orienta la demanda hacia los artistas considerados más talentosos. Cuando el bien artístico en cuestión es irreproducible (tal como un cuadro), o cuando la interpretación sólo puede realizarse “en vivo” a lo largo de un tiempo no comprimible (tal como una actuación musical o artística), el artista ganador del favor del público podrá experimentar un aumento de demanda. Este sería el caso de una actividad que genere un interés significativamente más fuerte que otras (por ejemplo, el piano o el violín en relación con el contrabajo), y que basara sus actividades en un centro urbano importante, donde la demanda potencial fuera alta. Tanto el desarrollo considerable de los sistemas de información como la facilidad de traslado aumentan el mercado potencial del artista a proporciones globales; la demanda mundial en el arte, en cuanto a interpretaciones de ópera o de música clásica instrumental, se concentra en un pequeño número de artistas cuya reputación y carrera se benefician de

significativos efectos de palanca. Cuando el bien artístico es reproducible (un libro, CD, película, video, por ejemplo), tanto el artista como la empresa tendrán la capacidad de abastecer mayores mercados simultáneamente. Los artistas altamente famosos, justamente, hacen un uso intensivo de la tecnología de consumo masivo.

Otro elemento esencial en el modelo de Rosen es la capacidad del talento para atraer demanda. Mientras que el talento de un cirujano se puede cuantificar mediante criterios objetivos, la calidad de los bienes y servicios artísticos representan efectivamente una forma de valor subjetivo. La diferencia de calidad que logra un mayor valor subjetivo es, precisamente, lo que el público está buscando en el arte. Para entender por qué los artistas compiten uno con otro, se debe establecer la hipótesis de que las diferencias de calidad juegan un rol fundamental a la hora de orientar las preferencias del consumidor. Esta es la razón por la cual, como en el caso del cirujano experto que salva más vidas que sus colegas -aunque con consecuencias menos dramáticas-, un artista considerado superior es mucho más deseable que un artista de inferior calidad. Dos conciertos, dos exhibiciones, o películas de calidad mediana no le dan al consumidor la misma satisfacción que un concierto, exhibición o película de alta calidad. La ventaja de calidad comparativa percibida como superior es suficientemente poderosa como para disparar una concentración de la demanda, y con ello, fama y fortuna para aquellos artistas reputados por sus mayores talentos.

Una pregunta que podría emerger en este punto sería: pero ¿cuánto mayor tiene que ser un talento para atraer la demanda? En relación con la música clásica, Rosen (1981) afirma: “Muy interesante es que, las diferencias entre intérpretes de primer y segundo rango son sustanciales, incluso para una escucha a ciegas, donde una porción infinitesimal del público podría detectar no más que menores -o nulas- diferencias entre ellos” (Rosen, 1981, p.845). Su modelo no afirma meramente que los reconocimientos que se cosechan en base al talento se multiplican mediante las varias herramientas que amplían los mercados; es decir, los medios y las tecnologías de comunicación, la movilidad espacial de profesionales y consumidores, y la globalización de intercambios y carreras de elite. Lo que Rosen afirma y busca explicar es que hasta las más mínimas diferencias de talento entre profesionales pueden ser suficientes como para concentrar un aumento más que proporcional de la demanda sobre aquellos individuos estimados -ya sea leve o significativamente- más talentosos, y permitirles ganar una reputación y oportunidades de trabajo que reforzarán grandemente -en el corto o largo plazo- su posición competitiva. Los argumentos

de Rosen ofrecen una explicación convincente acerca del considerable poder de mercado del que gozan los artistas altamente reputados; un poder que pueden usar para explotar su fama a gran escala y ganar un ingreso completamente desproporcionado respecto de la diferencia de calidad que los separa de los apenas levemente menos famosos competidores.

Sin embargo, Rosen ignora una de las características fundamentales del funcionamiento de los mercados: la incertidumbre acerca de la calidad (Menger, 2014, p.191). Hay, de hecho, algo enigmático en el modelo de Rosen. Postula, por un lado, que las diferencias de calidad entre artistas y obras son reales y perceptibles, y que la superioridad cualitativa de ciertos artistas es exógena a la confrontación y no (como lo sugerirían las hipótesis constructivistas) puramente fabricadas (por ejemplo, por los mercados y sus empresarios, por una coalición de intereses, o algo similar). Es sobre este factor exógeno que convergen las preferencias de los consumidores. De igual manera, las preferencias de los consumidores constituyen características exógenas: son fijas e independientes unas de otras. La hipótesis conlleva a que el consumidor pueda percibir la diferencia de calidad de manera suficientemente clara como para estar en una posición de elección no ambigua y obtener una mayor satisfacción a partir de lo que considera la mejor opción.

Por otro lado, Rosen admite que las diferencias cualitativas pueden ser mínimas, o virtualmente despreciables, al punto que sólo pocas personas puedan percibirlas. Si tal es el caso, entonces la cuestión por resolver sería de qué manera se podrían percibir estas diferencias. Y, además, cómo es que estas diferencias pueden adquirir tal poder que logren orientar las elecciones del consumidor y producir un éxito divergente en la trayectoria de los artistas, incluso si sus calidades pueden, hipotéticamente, haber sido muy similares al inicio. A fin de que el talento constituya un factor fijo y exógeno y pueda ofrecer una ventaja sólida en la confrontación, los consumidores deben ser capaces de reconocer el talento ejercitando su juicio; es decir, dando por supuesto que son los últimos y soberanos decisores de aquello que corresponde a sus preferencias. Rosen invoca a la “proporción infinitesimal del público” y a “un puñado de personas” que son capaces de detectar minúsculas diferencias de calidad. Estos expertos operan en situaciones que parecen constituir instancias cruciales de juicio; por ejemplo, la escucha a ciegas, en la cual al sujeto se le priva de la información que confieren el nombre y la reputación del artista. A pesar de que son sólo un puñado, algunos individuos son entonces capaces de distinguir la calidad superior sin error: deben ser más cultos y sensibles a tales diferencias que el público raso, especialmente cuando las instancias evaluativas requieren un fuerte dominio estético. Que esta hipótesis sea obvia

es realmente cuestionable (Menger, 2014, p.192). Por ejemplo, ¿son suficientes las fuertes competencias estéticas en arte contemporáneo (suponiendo que éstas sean fácilmente definibles) para discernir el talento promisorio de un pintor joven? Las opiniones divergentes de críticos y las antinomias de evaluación recuerdan que el juicio experto se manifiesta no sólo en individuos dotados de una agudeza fuera de lo común o también en aquellos entrenados en realizar evaluaciones. Las opiniones son también producto de múltiples intercambios, experimentaciones y confrontación de ideas (Menger, 2014, p.192).

Además, el postulado de que exista un cuerpo de finos expertos en talento sugiere que éste pueda ser asignado sólo a través una población de consumidores que libre e independientemente ejercite su juicio soberano; el talento, más vale, podría ser asignado por ciertos individuos y luego ratificado por otros. En concordancia con esto, la amplificación de la reputación del artista sería el resultado de un proceso social; es decir, de un mecanismo de difusión de las evaluaciones, aunque fuera en principio dirigido por consumidores expertos o profesionales acreditados. Tal difusión puede manifestarse como una ampliación gradual del círculo en el cual el talento es reconocido: del núcleo de pares a críticos, agentes de arte, consumidores informados, coleccionistas, y, en última instancia, público raso para quien la información proporcionada y certificada por expertos constituye un signo de calidad suficientemente confiable. Sin embargo, la influencia social puede tomar otras formas. Pueden implementarse todo tipo todo tipo de técnicas: propaganda, rumor espontáneo u orquestado, las señales que se desprenden de un ranking, etc. Dada la realidad exógena del talento, todo esto cuestiona el lugar de convergencia de los juicios evaluativos (Menger, 2014, p.192).

A la luz de lo anterior, Menger (2014) establece una gradación en la conducta del consumidor, relacionando entre sí el talento y la influencia social. En un extremo del espectro estará el consumidor que adolece directamente de información acerca del supuesto valor del bien que se le ofrece, y quien permite ser guiado por las elecciones que realizan otros en un proceso de mímesis informativa muy débil. En el otro externo se encuentra el consumidor que invierte en el conocimiento del arte (por ejemplo, en un artista determinado, un período, un género, etc.) y realiza intercambios con otros individuos formados. En el medio se encuentra una amplia gama de situaciones intermedias, así como la variabilidad de conductas adoptadas por un consumidor individual.

Así, los consumidores expresan preferencias que están situadas dentro del siguiente triángulo de fuerzas: 1) aprovechan de una oferta extremadamente variable, 2) reducen la variedad de la oferta extrayendo información de la conducta de otros e involucrándose en intercambios interindividuales, 3) convierten las experiencias en inversiones que estructuran su campo de opciones. En este esquema analítico, las posibilidades de éxito de los artistas y de las obras de arte siguen lo que los estadísticos llaman la "ley del poder"[22]. Esto describe los procesos estocásticos que explican por qué los ricos se vuelven más ricos, o por qué en la literatura científica un quinto de los artículos da cuenta de cuatro quintos de las citas. En los mercados culturales la ley del poder sigue una distribución de Yule: la probabilidad de que un artista sea conocido y elegido por un nuevo consumidor cultural de bienes es proporcional al número de consumidores que ya están familiarizados con él, compran sus obras, lo debaten y esperan sus próximas obras. Este proceso explica la formación de reputaciones estables, así como los movimientos cíclicos crecientes y menguantes generados por la moda.

El análisis anterior puede sintetizarse de la siguiente manera: si se considera a la diferencia de talento entre artistas como un dato exógeno, y si a su vez se considera tal diferencia como un determinante esencial de diferencias en ingresos y reconocimiento, entonces es lógico suponer que el valor del talento de un artista será función de la intensidad de la demanda del mismo. Sin embargo, es más interesante suponer que incluso la más mínima diferencia de talento puede ser suficiente como para generar enormes diferencias de recompensas. Esta hipótesis llevó a Menger (2014) a investigar sobre medida en la que la sensibilidad en la demanda de calidad puede responder a una ley distinta, a través del juicio independiente de cada consumidor en base a lo que ve, lee y escucha.

El análisis de las dinámicas de las carreras y de las diferencias de éxito podrían resolver la cuestión. Desde esta perspectiva, el talento no puede ser interpretado meramente como la diferencia de calidad intrínseca de un artista, cuya manifestación pudiera ser frustrada o liberada por un entorno controlador de su expresión con mayor o menor flexibilidad. Ni tampoco el talento puede ser entendido como el producto de una mera estrategia de marketing. Es decir, no estamos en presencia de una fabricación del talento y del éxito mediante cierta empresa cultural. Las clasificaciones según reputación no sólo están alimentadas por los artistas, sino también por los

[22] "power law" en su original en inglés

profesionales con los que eventualmente trabajan. La inteligencia creativa puede entenderse como un recurso comunitario: la carrera del artista se configura por colaboraciones, patrocinios, y asociación con profesionales de calidad similar, cada uno en su respectiva función (Menger, 2014, p.207).

1.6.2. El modelo de Merton

De acuerdo con Merton (1988), el concepto de ventaja acumulativa -en principio aplicado al ámbito de la ciencia- se refiere a los procesos sociales a través de los cuales una serie de oportunidades relativas a la investigación científica, así también como a las recompensas simbólicas y materiales asociadas, tienden a acumularse dentro de un cierto rango de científicos; lo mismo se verifica respecto de organizaciones dedicadas a la investigación científica. El concepto de ventaja acumulativa dirige su atención a los modos en los cuales las ventajas comparativas iniciales respecto de capacidades ejercitadas y adquiridas, su ubicación estructural y los recursos disponibles producen sucesivos incrementos de capacidad, de tal modo que las brechas entre el tener y el no-tener en la ciencia (así como en otros ámbitos de la vida social) se amplían y, simultáneamente, generan procesos compensatorios. Resulta de ello una suerte de estratificación social.

El fenómeno del así llamado efecto San Mateo[23] comenzó a ser sujeto de estudio al comprobar que, por ejemplo, los científicos eminentes obtenían, por sus contribuciones a la ciencia, un crédito desproporcionado en relación con los relativamente desconocidos, que a su vez probaban obtener llamativamente poco por aportes comparables. Merton (1988) puntualiza que, en su momento, las expresiones vertidas por sujetos pertenecientes a estos ámbitos comenzaron a aportar visiones sugestivas; en palabras de un investigador principiante: “El mundo es muy peculiar en materia de cómo otorga crédito a los investigadores. Tiende a hacerlo a gente que ya es famosa[24]”. Científicos menos notables de una muestra transversal en estudio también reportaron experiencias similares[25]. Así y todo, son los científicos eminentes, incluidos nada menos que los que han recibido el mayor reconocimiento contemporáneo, el Premio Nobel, los que proporcionan la

[23] “Matthew effect” en su original en inglés
[24] Harriet Zuckerman, “Scientific Elite: Nobel laureates in the United States, New York, Free Press, 1977
[25] Warren O. Hagstrom, The Scientific Community, New York, Basic Books, 1965, pp 24-25

evidencia más sugestiva de este modelo; lo testimonian no como víctimas agraviadas -lo cual daría lugar a alguna sospecha-, sino como "beneficiarios", al punto de sentir incomodidad con serlo. O también, como lo expresa un químico: "Si mi nombre estuviera en un informe de investigación, la gente lo recordaría, y seguramente no el de los otros que también estuvieron involucrados[26]".

Asimismo, un caso típico es el de los biólogos R. C. Lewontin y J. L. Hubby, que han referido un patrón similar de experiencia con un par de sus trabajos de investigación colaborativos; los mismos fueron citado con la frecuencia suficiente como para calificarlos como "clásicos de citas"[27]: uno de los trabajos fue citado unas 310 veces; el otro, unas 525. El primero describía un método; el segundo daba el resultado detallado de la aplicación del método a poblaciones naturales. Los dos trabajos eran genuinamente esfuerzos colaborativos en cuanto a concepción, ejecución y escritura, y claramente formaban un par indivisible, publicados frente a frente en la misma temática de una revista. Luego se alternó el orden de los autores, haciendo que el bioquímico Hubby figurase como autor principal en el trabajo acerca sobre metodología, y el genetista poblacional Lewontin como autor principal en el trabajo sobre aplicación. Así y todo, el segundo trabajo fue citado con una frecuencia mayor del 50% por encima del primer trabajo. Las citas del primer trabajo virtualmente nunca iban solas, sino casi siempre de manera conjunta con una cita del segundo; sin embargo, lo opuesto no se verificó. ¿Por qué? Se estaría frente a un caso paradigmático del efecto San Mateo de Merton: es decir, que el investigador ya más famoso en un terreno obtiene el crédito del trabajo conjunto, independientemente del orden en que aparezcan los autores del trabajo, y de esa manera obtiene una mayor trascendencia mediante lo que sería un proceso auto-catalítico (Merton, 1988, p.608). En 1966, Lewontin ya era un profesional de doce años de trayectoria y era famoso entre la población de genetistas -a los cuales el trabajo de investigación estaba direccionado-, mientras que la carrera de Hubby había sido más breve y era conocido mayormente por genetistas bioquímicos. Como resultado, los genetistas poblacionales habían considerado de manera consistente a Lewontin como un miembro principal del equipo y le dieron un crédito no debido por lo que era un trabajo completamente colaborativo, que habría sido imposible para uno u otro cumplirlo de manera independiente[28].

---

[26] Zuckerman, Scientific Elite (cita anterior), pp. 140, 228
[27] "citation classics" en su original en inglés
[28] R. C. Lewontin y J. L. Hubby, "Citation Classic", Current Contents/ Life Sciences, 28 Oct. 1985, N° 43, p.16

En el punto extremo, tal asignación errada respecto del reconocimiento puede suceder incluso cuando la publicación de un trabajo de investigación expone sólo el nombre de un científico hasta ese momento desconocido y sin credenciales. Puede considerarse esta observación respecto del incuestionable genetista y bioquímico J. B. S. Haldane (quien, *no* habiendo recibido el Premio Nobel podría mencionarse como una evidencia importante de la falibilidad de los jueces de Estocolmo); hablando con Ronald Clark acerca de S. K. Roy, su talentoso estudiante indio que dirigió experimentos importantes focalizados en la optimización de la resistencia tensional del arroz, Haldane observó que Roy mismo merecía aproximadamente el 95% del crédito… agregando que "el otro 5% podría ser dividido entre el Instituto de Estadística Indio y yo". "Merezco reconocimiento por permitirle que intentara con aquello que yo pensé que era más vale un experimento fuera de planes, aceptando el principio de que yo no soy omnisciente". Sin embargo, Haldane tenía poca esperanza que el crédito recorriese tal camino. "Se haría todo el esfuerzo para torcer su trabajo", escribió. "No tiene un doctorado o ni siquiera un posgrado de primera clase. Por lo tanto, la investigación debería ser mala, o que la hice yo"[29].

Son tales patrones de asignación errónea de reconocimiento respecto del trabajo científico lo que Merton describe como el efecto San Mateo. El término que expresa tal imprevista predestinación deriva, por supuesto, del primer libro del Nuevo Testamento, el Evangelio según San Mateo (13,12 y 25, 29). El pasaje cita: "Porque a quien tiene se le dará y le sobrará; pero a quien no tiene, aun lo que tiene se le quitará"[30].

Expresado en un lenguaje más llano, el efecto San Mateo sería la acumulación de considerables incrementos de reconocimiento por parte de pares a científicos de gran reputación por sus aportes a la ciencia, en contraste con la minimización o el freno a tal reconocimiento hacia científicos que todavía no hubieran logrado su impronta en el mundo. La parábola bíblica genera la correspondiente parábola sociológica, pues este pareciera ser es el modo con el que en la ciencia se conforma la distribución de la riqueza psicológica (o paga no material) y de la riqueza cognitiva (o riqueza de renombre).

El término y el concepto de "efecto San Mateo" se ha difundido ampliamente desde que fue acuñado a partir de los años '60. En el sentido geográfico, ha sido de uso común en Occidente,

---

[29] Ronald W. Clark, J. B. S.: The Life and Work of J. B. S. Haldane (New York: Coward-McCann, 1969, p.247)
[30] Biblia Católica Online https://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen/mateo/13/

si bien incluso en China se lo registra como “maxiu xiaoyin”[31]. De manera sustantiva se ha difundido en diversos ámbitos distintos de la sociología y de la historia de la ciencia. Por ejemplo, fue adoptado en la economía del bienestar y política social, en educación, en gerontología social y en administración[32].

Sacado de su contexto espiritual y colocado en un contexto totalmente secular, la doctrina de San Mateo pareciera sostener que el postulado propuesto debiera resultar en una desigualdad de riqueza ilimitadamente creciente, interpretada en cualquier esfera de la actividad humana. Concebido como un proceso en marcha y no como un evento aislado, la práctica de dar a quien tiene mucho, al tiempo que quitarle a aquel que tiene poco, conduciría a que los ricos se tornen eternamente ricos, mientras que los pobres se vuelvan cada vez más pobres. Merton no intenta ni tampoco se considera competente de evaluar la actual teoría de distribución de la riqueza y del ingreso. En cambio, procura sencillamente referir a la distribución sesgada de reconocimiento de pares y de productividad científica, que ha conducido a algunos investigadores a identificar procesos y consecuencias de acumulación de ventajas y desventajas en la ciencia. A fines de los ’60, Merton formó parte de un equipo de investigadores (junto con Harriet Zuckerman, Stephen Cole y Jonathan R. Cole), quienes desarrollaron un programa de investigación sobre las ventajas y desventajas acumulativas, en cuanto a la estratificación social en general, pero específicamente en el ámbito de la ciencia en particular.

En relación con el efecto San Mateo y la acumulación de ventajas asociadas a él, Stephen Cole descubrió, en un estudio ingeniosamente diseñado sobre una muestra de físicos estadounidenses, que cuanto mayor era la reputación científica de los autores, más probable era que los trabajos de investigación de aproximadamente la misma calidad (evaluada según el último número de citas obtenidas por los mismos) recibieran un veloz reconocimiento de pares (mediante su cita dentro del año posterior a la publicación). La reputación previa de los autores aumentó en algo la velocidad de difusión de sus contribuciones[33]. El mismo Cole también descubrió la existencia de una ventaja distintiva en aquellos físicos de aún pequeña reputación, pero ubicados en instituciones más altamente clasificadas por sus pares; sus nuevos trabajos se difundían más

---

[31] 马修效应

[32] James G. Hunt and John D. Blair, “Content, Process, and the Matthew effect among Management Academics”, Journal of management, 1987, 13: 191-210

[33] Stephen Cole, “Professional Standing and Reception of Scientific Discoveries” Amer. J. Sociol. 1970, 76: 286-306, pp. 291-292

rápidamente a través de las redes científicas que trabajos comparables de sus contrapartes en departamentos universitarios periféricos[34].

Según la perspectiva de Menger (2014), en el modelo de Rosen, el análisis está enteramente focalizado en la demanda, pues el comportamiento y crecimiento de la demanda se supone que explican por qué los éxitos son desproporcionados respecto de pequeñas diferencias de calidad. Ahora bien, el comportamiento de la demanda es imposible de comprender si uno no logra ver que el consumidor aprende, busca información, habla con otros e imita a otros. Se trata, de todos modos, de cuestionarse cómo se caracteriza la conducta del sujeto artista. En principio, se podría meramente asumir que han pasado pruebas de competencia, las cuales les permitieron acceder a mayores mercados porque están dotados desde un inicio con un talento que simplemente necesitan expresar para tener esperanzas de éxito. ¿Pero, qué es lo que aprenden los artistas a partir de las pruebas de competencia que califican sus carreras permitiéndoles influir el curso de los eventos? ¿Qué mecanismo puede proporcionar una explicación convincente de tal dinámica conductual?

El análisis de Merton, denominado "modelo de ventajas acumulativas"[35], permite un análisis social de las crecientes diferencias en trayectorias profesionales divergentes, las cuales se originan a partir de una situación de cuasi igualdad de oportunidades. El argumento sería el siguiente: como punto de partida, un individuo, un grupo o una empresa -cuyas características son muy similares a las de sus respectivos competidores- logra obtener una ventaja mínima. Esta ventaja puede consistir en una aptitud particular, una oportunidad de inversión, la buena suerte de un invento, o bien la mismísima pura y simple intervención de la suerte. Aunque esta ventaja en el inicio favorece al individuo, al grupo o a la empresa, apenas levemente, la misma es amplificada al punto de llegar a crear considerables diferencias en la distribución de los beneficios que llegan a obtener a estos actores (por ejemplo, ingresos, ganancia, prestigio, poder de mercado, etc).

Tal como lo resaltan Thomas DiPrete y Gregory Eirich, el modelo de ventaja acumulativa de Merton deja sin resolver la cuestión del talento (Menger, 2014, p.208). De hecho, notan que el modelo de Rosen es bastante diferente del de Merton, pues aquel otorga un gran valor al talento innato, y ninguno a los recursos externos; focaliza su atención en una racionalidad económica fundamental de por qué las pequeñas diferencias de talento podrían llevar, mediante mecanismos de mercado, a mayores diferencias de recompensas (Di Prete, Th; Eirich G, 2005, p.12). Sin

[34] Idem, p.292
[35] "Cumulative advantage" en su original en inglés

embargo, nada impediría suponer que lo que los profesionales van revelando, a lo largo de sus respectivas carreras, son realmente las diferencias de talento. En contraste con Rosen, sin embargo, Merton postula que, a pesar de que las trayectorias de dos profesionales pueden divergir considerablemente, sus cualidades intrínsecas pueden bien ser equivalentes al comienzo. La causa de una creciente diferencia podría ser, entonces, un factor puramente aleatorio. Es decir, la hipótesis más radical y cuestionable del argumento de Merton es la ausencia de diferencias de talento. Merton comenzó con la hipótesis de que, en las carreras científicas, las diferencias en éxito y reputación que fueran considerablemente superiores (cuantificadas por el factor de impacto, el ingreso monetario, el alto status laboral, la remuneración simbólica en la forma de prestigio y reconocimiento social) pueden darse perfectamente aun cuando inicialmente la diferencia en la calidad intrínseca de los individuos fuera despreciable.

El modelo de Merton está fundado en los siguientes postulados. Los recursos del mundo de las ciencias (por ejemplo, las becas, los créditos, los patrocinios y los puestos de trabajos) son limitados; se trata de una restricción de escasez. Estos recursos terminan siendo asignados mediante pruebas de competencia, las cuales permiten cuantificar el talento en términos relativos, habida cuenta de que éste es difícil de observar de maneras directa. Además, tales recursos se conceden a fin de remunerar logros pasados, a la vez que para alentar la productividad futura. En la comunidad científica, los pares tienen capacidad limitada para evaluar la considerable masa de estudios científicos en curso, así como para estimar la productividad futura de los investigadores. Sus decisiones son miopes: prestan atención, respeto, estima (traducido esto en citas de sus artículos), así como recursos, principalmente a aquellos investigadores que ya han adquirido reputación. Sus expectativas son, por lo tanto, esencialmente extrapolaciones: basadas en las observaciones de logros pasados, pueden predecir lo que probablemente será producido, y deben estimular la productividad de los científicos seleccionados sobre tal base.

Al especificar el sistema de acción y el comportamiento de los actores de esta manera, se llega a la siguiente explicación acerca de la brecha entre dos científicos que se acrecentó con el tiempo: un investigador conocido por haber producido un trabajo de alta calidad tempranamente en su carrera obtiene trabajos y publica más fácilmente; también es citado más frecuentemente. Sobre todo, su trabajo se beneficia de un efecto de halo, generado por la reputación que adquirió a través de sus producciones más significativas.

Al examinar el proceso de acumulación de reputación desde el comienzo, resulta cuestionable que la misma pueda estar completamente desvinculada del talento (Menger, 2014, p.208). El razonamiento de Merton no identifica la fuente de las diferencias de rendimiento o de producción. Llevando a cero o a casi cero la diferencia inicial, Merton reduce el análisis de la ventaja acumulativa a una simple tautología: si la competencia fuera fuertemente desigual desde el comienzo, y si las diferencias de calidad fueran de este modo fácilmente observables y predictivas de futuros logros, el éxito seguiría un simple mecanismo causal (Merton, 2014, p.210). Postulando que esta diferencia puede tener un origen aleatorio, el modelo de Merton deriva la atención hacia una dinámica social que sería la causante de las brechas tan desproporcionadas, existentes en trayectorias profesionales.

¿Qué es lo que en última instancia genera las divergencias tempranas en las trayectorias profesionales y permite que el mecanismo de ventaja acumulativa entre en acción? Lo específico del argumento de la ventaja acumulativa es que coloca en el corazón del análisis un mecanismo que se dispara por diferencias que pueden ser, o bien ínfimas, o bien indeterminadas en tamaño, pero que sin embargo crecen rápidamente. El mecanismo de ventaja acumulativa debe apoyarse, entonces, en la existencia de una diferencia inicial. En esta fase preliminar, las pruebas de competencia (por ejemplo, las publicaciones, solicitudes de ayuda y de trabajo) conducen a una evaluación recurrente de quien califica mejor, por lo tanto, permitiendo a los que son seleccionados moverse a un paso acelerado y alcanzar mayores oportunidades de acumular logros dentro de un sistema estratificado de competencia. ¿Qué es lo que hace que alguien destaque mejor desde el comienzo? La respuesta a esta pregunta motivó una precisa modelización del argumento de la ventaja competitiva, y así lo postularon luego Paul Allison, Scott Lang y Tad Krauze (1982).

Según aquellos investigadores, la hipótesis de la ventaja acumulativa resultó aceptada ampliamente en la sociología de la ciencia y fue un tema dominante para el estudio de la estratificación en las ciencias desde el primer planteo de parte de Robert Merton en 1968. Sin embargo, durante algún tiempo las comprobaciones empíricas fueron pocas y equívocas. Allison, Long y Krauze profundizaron en estudios empíricos y modelos matemáticos, consolidando el concepto mismo de ventaja acumulativa. Una razón por el cual la hipótesis de la ventaja acumulativa ganó tan amplia aceptación es que logra explicar en extenso las enormes diferencias de productividad y de reconocimiento en las ciencias. Es además algo tan intuitivamente plausible que, para muchos, simplemente, *debe* ser verdad (Allison et. Al, 1982, p.615). Tal hipótesis se

presenta como igualmente atractiva tanto para los críticos como para los admiradores del sistema de estratificación en la ciencia, al punto que los debates se centran en la interpretación del concepto -por ejemplo, enfatizando o nola importancia de la suerte operante dentro del mecanismo de ventaja acumulativa-, antes que a su existencia de hecho aceptada (Allison et. Al, 1982, p.616).

La evidencia empírica llevó a cuestionar a los investigadores una obvia limitación del modelo original: el supuesto de que todos los científicos parten con la misma propensión a publicar. Así, introdujeron el coeficiente α como representativo de tal propensión y lo consideraron, más realísticamente, como variable dentro del conjunto total de científicos, con una media y una varianza. A su vez, introdujeron el coeficiente β, que representa el grado con el que aumenta la propensión a publicar con cada nueva publicación. En definitiva, para poblaciones normales, un modelo puramente estocástico no conlleva necesariamente a demostrar diferencias crecientes en productividad y reconocimiento, pero éstas quedan sí automáticamente implicadas cuando se da lugar a una heterogeneidad en la tasa de variación de ventaja acumulativa para la población en estudio.

Al confirmar y consolidar el mecanismo de la ventaja acumulativa, además, notaron que mientras este concepto estuvo largo tiempo confinado a la sociología de la ciencia, existen buenas razones para suponer que procesos similares también ocurren siempre que existan recompensas socialmente distribuidas. Tal sería el caso de la acumulación de riqueza.

En definitiva, si se supone que, al comienzo de sus respectivas carreras, los investigadores de una misma cohorte tienen la misma propensión a publicar, y que cada artículo que publican incrementa tal propensión mediante un coeficiente que es el mismo para todos, entonces las diferencias de productividad obtenidas permanecerían constantes a lo largo del tiempo. Las diferencias entre distintos investigadores en el ritmo de publicación, ciertamente, aparecen de manera temprana: la hipótesis sería que tales diferencias son causadas, en gran medida, por procesos aleatorios que están más allá del control del individuo. Aquellos cuyos artículos son estimados como buenos o notables son alentados a producir más. En suma, a fin de explicar las diferencias crecientes, se debe abandonar la hipótesis de que todos los competidores tienen la misma capacidad inicial de producción. Debe introducirse desde la partida un coeficiente de heterogeneidad o de diferencia cualitativa a fin de dar cuenta de las diferencias de éxito; éstas comienzan, después de todo, con diferentes capacidades para producir resultados de alta calidad (Menger, 2014, p.214).

Respecto de un tema no menor, específicamente el del factor de la suerte como fuente de trayectorias divergentes**,** en la argumentación de Merton, se admite a la suerte como una posible causa de las diferencias en los logros observados entre dos científicos. Este factor, además, merece una observación más estrecha, dado que juega un rol particular en el contexto de las artes.

La componente de suerte usualmente sirve para caracterizar la impredecibilidad, tanto del descubrimiento propiamente dicho, como de la novedad original. Dentro de las profesiones científicas y artísticas, el alto valor que se le da a la creatividad se corresponde directamente con el corazón de la labor creativa. La mejor descripción de tal labor responde a términos secuenciales: trabajo intensivo, rumiado, subconsciente, asociación impredecible e inconsciente de ideas previamente desconectadas, emergencia del descubrimiento, control escrupuloso sobre el valor de la nueva idea, comunicación pública (Menger, 2014, p.214).

La forma de organización laboral dentro de las artes aumenta ciertamente los factores de variabilidad y de incertidumbre. A diferencia de la ciencia, la competencia y el éxito en la mayoría de las profesiones artísticas se encuentran no más que débilmente correlacionadas con la capacitación de partida (Menger, 2014, p.214). La importancia de recibir o desarrollar capacitación laboral[36] y la acumulación de experiencia de trabajo se explican notablemente por la pesada exposición a la incertidumbre que la labor individual tiene dentro de un ambiente altamente turbulento; el mismo está caracterizado por una organización del trabajo del tipo proyecto-a-proyecto y por el siempre variable y mínimo grado de control que el individuo puede ejercer sobre el resultado del equipo. Una carrera exitosa puede vincularse con un incremento gradual del control que el artista puede ejercer sobre los aspectos más variables de su actividad y sobre las interacciones con su entorno (Menger, 2014, p.214); esto sucede en un universo donde la estratificación por reputación no está atada a una organización estable, como es el caso de las ciencias.

Es por ello que resulta que es el mismo sistema de labor artística el que crea las condiciones para la intervención de la suerte. Una carrera artística se desarrolla de un proyecto en otro, y las posibilidades de suceso varían en función de cada proyecto. Con mayor frecuencia, el trabajo individual permanece inmerso dentro de una empresa colectiva cuyas posibilidades de éxito están imperfectamente correlacionadas con las calidades de cada individuo miembro del equipo. Por ello,

[36] “On-the-job training” según su expresión original en inglés

la habilidad o el talento de una actriz, evaluada en términos de su desempeño personal, no son de manera cierta fundamentalmente diferentes en función de si la película en la cual es la protagonista es un éxito o un fracaso; sin embrago, su visibilidad y sus posibilidades de resultar asociada con otros proyectos relativamente promisorios dependen en parte del éxito de la película. La organización del trabajo en base a proyecto-por-proyecto introduce una variabilidad muy grande en la actividad profesional. También incrementa el número de potenciales situaciones emergentes: poseer la información adecuada sobre proyectos próximos u oportunidades de empleo; ser convocado al instante para remplazar a la estrella de ópera que se enfermó de gripe; aterrizar en un rol en el cual, en contra de toda expectativa, uno puede demostrar un talento real sin haber probado antes en tal categoría de rol. La complejidad de los proyectos aumenta el papel de la suerte, y en algunos casos contribuye a sucesivos golpes de mala suerte. Hay algunas profesiones, de hecho, en las que los agentes recurren frecuentemente a prácticas supersticiosas y conjuros rituales. Estos son el correlato de otro mecanismo de conducta esencial: la sobrevaloración de sí mismo (Menger, 2014, p.215).

La suerte también puede ser caracterizada en términos sencillos. En el modelo de Merton, la incertidumbre asociada al curso de la competencia puede intervenir en el mismo momento de partida en forma de eventos azarosos capaces de modificar la trayectoria de una carrera. Estos eventos incluyen la elección de un tópico de investigación que coincida con un ítem de actualidad imprevista o de alta demanda social, o la asignación de revisores quienes, debido a sus propios intereses y cuestiones privadas, pueden resultar entusiasmados por el trabajo de un candidato en particular y, por lo tanto, tener un impacto decisivo en su carrera; y así.

En el caso de las artes, los factores de suerte incluyen, por ejemplo, la coincidencia afortunada o desafortunada entre, por un lado, la publicación de una novela, la realización de una película, o la presentación de un cuadro, y, por el otro un evento corriente que, ya sea proporciona una visibilidad inesperada por la obra de arte, o bien, enteramente la eclipsa (por ejemplo, un ataque terrorista, una crisis bursátil, y otros). Un estudio de investigación sobre la evaluación de la calidad de intérpretes de música clásica en competiciones musicales proporciona un ejemplo problemático de la intervención casual de la pura suerte. En un análisis de once competiciones de piano Reina Isabel realizados desde 1952 a 1991, se descubrió la relación entre el ranking final de candidatos y el orden en el cual actuaban delante del jurado, y esto, en varias instancias de la competencia. Los candidatos que actuaban al comienzo del evento resultaban con desventaja. Entre las muchas

hipótesis de ello, una podría ser que los jueces podrían tener altas expectativas y mostrarse bien estrictos respecto de ellas al comienzo, pero revisando sus criterios de evaluación posteriormente a las primeras audiciones.

Menger (2014) señala estudios ulteriores de Arthur de Vany (2004) en relación con la pregunta: ¿qué porción del éxito podría atribuirse a la suerte y cuál al talento?

La intensidad del mecanismo de ventaja acumulativa es variable. Los parámetros de esta variabilidad son numerosos, y son los que justamente le dan su sustancia única a la historia del mundo de las artes (así como al mundo de las ciencias) y a la cambiante organización de sus actividades. Esta variabilidad podría quedar representada mediante dos ejemplos paradigmáticos: 1) la convergencia entre la demanda de innovación estética y la ventaja proporcionada por un arranque profesional temprano; 2) el impacto de la revolución digital en la industria cultural.

Respecto del primer enunciado, en su análisis del efecto San Mateo, Merton (1988) enfatiza el criterio de que la precocidad juega un rol mayor en el mecanismo de ventaja acumulativa. Las carreras pueden estar gobernadas por mecanismos de selección que sistemáticamente dan ventaja a la precocidad, debido a su particular ritmo de maduración y expresión capacidades. Los investigadores en física y matemática, por ejemplo, alcanzan su máxima creatividad y productividad muy tempranamente -mucho antes que los de las ciencias humanas y sociales- (Menger, 2014, p.221). De manera similar, las aptitudes para el ballet o para la práctica de música clásica se detectan y desarrollan (a través de un entrenamiento altamente selectivo) a una edad muy precoz. La velocidad con la cual se adquieren el entrenamiento y su certificación es un buen vaticinador de la probabilidad de una profesionalización exitosa.

1.6.3. El concepto de coincidencias selectivas[37]

Analizando los modelos de Rosen y de Merton, Menger (2014) constata que las diferencias desproporcionadas de éxito tienen que ver primariamente con la situación específica en la cual los artistas o, en general, los profesionales, compiten a fin de atraer demanda; cada uno lo hace individualmente, a través de la interacción directa con el mercado y sin ningún socio aparente. Normalmente, sin embargo, los profesionales, a fin de trabajar, producir y difundir sus productos,

[37] assortative matching en su expresión original en inglés

se unen a una organización, ya sea permanente o temporaria (por ejemplo, una orquesta, una compañía teatral, un equipo de producción cinematográfica, etc.); o también, cierran contratos con una organización que actúa como intermediaria (tales como una casa editorial, una empresa de grabación o una galería de arte), con el objeto de reproducir materialmente determinado bien, poner en circulación una obra y así ganar acceso al mercado. Es aquí que entra en juego otro disparador de diferenciación: las coincidencias selectivas (Menger, 2014, p.225). La introducción de este concepto y un modelo basado en él permiten la resolución de algunas de las dificultades detectadas en los modelos de Rosen y de Merton.

El modelo de coincidencias selectivas caracteriza la naturaleza multiplicativa de la función de producción dentro de la labor artística (Menger, 2014, p.225). Merton propone una dinámica, que en el fondo se puede asimilar al de ventajas acumulativas, cuyo paradigma es el del investigador científico; de igual manera, un artista, al asociarse con profesionales de diversos rubros, y cuya calidad sea igual o superior a la propia, obtiene una ventaja. De hecho, a efectos de asegurarse las mejores posibilidades de desarrollar su talento, el artista considera importante asociarse con profesionales de valor laboral comparable, generalmente perteneciente a las otras profesiones involucradas en la producción y puesta en circulación de obras de arte. Por ejemplo, un reputado director de cine procurará enrolar profesionales de alto nivel en los puestos claves de su producción cinematográfica (tales como fotografía, libreto, edición, vestuario, etc.), y el director de una editorial le encargará a su más experimentado director literario la tarea de entablar relaciones laborales con los escritores más talentosos y promisorios, o bien, con sus agentes. Aún más, en las etapas más tempranas de las carreras artísticas o científicas, las trayectorias de capacitación formal seguidas por capacitación durante la práctica laboral ("on-the-job-learning") -e incluso mediante el rol de aprendiz, una permanente forma de organización artesanal en ciertos rubros artísticos y técnicos-, se encuentran fuertemente determinadas por la vinculación del individuo con socios experimentados. Estos sujetos confieren al artista, en su camino hacia la profesionalización, mejores oportunidades para desarrollar sus habilidades en posteriores proyectos de mayor exigencia, a través del contacto con compañeros de rubro, los que a su vez fueron oportunamente seleccionados por su alto potencial.

El mundo del arte permite la estructuración de arquitecturas organizacionales, que por lo general son lábiles (por ejemplo, redes, proyectos, etc.), dentro de las cuales se insertan los individuos formando equipos de trabajo, y cuyo nivel de calidad profesional y reputación resulta

equivalente: se conforman así las coincidencias selectivas. Para los puestos más calificados, los mercados de trabajo resultan de esta manera ordenados jerárquicamente según niveles profesionales. Una dinámica de carrera profesional exitosa constituye una movilidad hacia arriba en un mundo estratificado a través de redes de trabajo de contacto y colaboración recurrente. En este contexto, y en relación con los análisis existentes acerca de la estratificación laboral, es destacable que, en la práctica de una profesión artística, el talento constituye un factor de producción *complementario* más que *aditivo* (Menger, 2014, p.226). Poner juntos talentos de más o menos el mismo nivel, cada uno en su respectiva función (interpretativa, organizacional, de edición, financiación, entre otras), tiene un efecto multiplicador para las posibilidades de éxito tanto del proyecto dado como del relativo a la acumulación de reputación para cada integrante del proyecto. La interdependencia de acción hace que los beneficios de estas relaciones resulten complementarios: un editor que atrae autores talentosos aumentará sus propias chances de expandir su experiencia y renombre en el campo editorial, al igual que tales talentosos autores se beneficiarán al colaborar con un editor reputado por su calidad profesional.

A este respecto, Michael Kremer (1993) parte de una función de producción que describe procesos sujetos a errores a lo largo diversas tareas que lo componen, y evidencia que los trabajadores altamente habilidosos (los que cometen menos errores) se asociarán entre sí en el punto de equilibrio de recursos de capital y trabajo, y que los salarios y los rendimientos serán abruptamente crecientes en función de los niveles de habilidad. Este modelo, asimismo, es también consistente con las diferencias de ingreso entre países, la predominancia de pequeñas empresas en países pobres y la correlación entre los niveles de salario de trabajadores en diferentes tareas dentro de las empresas.

Neal y Rosen (1999) han explorado varias teorías acerca de la distribución de remuneraciones en base a datos empíricos, intentando probar los vínculos existentes entre las distribuciones estadísticas de capacidades y las de remuneraciones, y considerando, justamente, los supuestos bajo los cuales tales capacidades se traducen en remuneraciones. Los modelos denominados “de selección” describen cómo los trabajadores eligen una carrera. Dado que estos eligen la mejor opción en base a un menú de posibles carreras, la asignación de sus decisiones tiende a generar distribuciones de remuneración más o menos sesgadas. Estos modelos, en general, ilustran este proceso en un entorno en el cual los trabajadores van aprendiendo acerca de sus propias capacidades y con ello ajustan sus decisiones a lo largo del tiempo. Otro tipo de aproximaciones lo

son, por ejemplo, los modelo que derivan de la teoría del capital humano o de la teoría de la agencia. El primero demuestra que la dispersión en las remuneraciones es un requisito previo para inversiones significativas en capacitación de parte de cada individuo. Sin una dispersión de las remuneraciones, los trabajadores no estarían dispuestos a hacer las inversiones necesarias para trabajos que requieran altas habilidades. Los modelos de agencia ilustran de qué manera las estructuras salariales pueden determinar, antes bien que reflejar, la productividad laboral. De acuerdo con estos autores, los modelos "de clasificación"[38] describen de qué manera los trabajadores aprenden sobre sus rasgos inobservados cada vez que estos tienen diferente valor en diferentes labores. La información ayuda a realizar tales asignaciones más eficientemente a lo largo del tiempo. En contraste, los modelos "de coincidencias"[39] describen situaciones en donde todos los aprendizajes específicos se enfocan específicamente en una dirección; en estos casos, la experiencia laboral en determinada labor no proporciona ninguna información acerca de las distribuciones de potenciales recompensas asociadas con otras labores. Los modelos de coincidencias son más sencillos de analizar, pero los modelos de selección pueden ser más realistas. No obstante, ambos enfoques cuentan básicamente la misma historia: a medida que los trabajadores aprenden acerca de sus ventajas comparativas en diferentes tipos de empleos, o acerca de la calidad de su labor elegida en determinado momento, se liberan de cosas que reconocen hacer más pobremente (Neal D., Rosen Sh., 1999, p.24).

De acuerdo con Menger (2014), esta característica de las carreras profesionales permite una vinculación entre el concepto de coincidencias selectivas con los análisis dinámicos que consideran los mecanismos de pruebas de competencia y de ventaja acumulativa. En el curso de las experiencias formativas tempranas de los artistas, las capacidades se manifiestan de manera diferente y desigual según el individuo. Se trata de determinar cuál es la naturaleza de las diferencias en talento que existe entre un creativo, que, a lo largo de un relativamente largo período, logrará el éxito -ya sea duradero o no- y aquellos a los que les irá menos bien. Expresado en términos de probabilidades de éxito, la ventaja obtenida por un individuo al demostrar su talento potencial de manera temprana en su carrera puede, de hecho, ser débil; sin embargo, cualquier diferencia percibida (grande o pequeña) en cada instancia de comparación competitiva resultará suficiente para polarizar inversiones y atraer incentivos de parte de los actores del sistema (los

[38] sorting models en su original en inglés
[39] matching models en su original en inglés

artistas mismos, los formadores, profesionales, mecenas, empresarios, críticos, consumidores, etc.). El contenido del aprendizaje propio dentro de las situaciones laborales se funda en el mismo mecanismo: existe un perfil óptimo para expandir las propias habilidades, el cual es función de un número y de una variedad de experiencias de trabajo y de la calidad de las redes de colaboración movilizadas por el artista a medida que éste se mueve de un proyecto a otro. La comparación relativa de obras y actuaciones artísticas realizadas en pruebas competitivas, junto con una permanente indeterminación del curso de la actividad, imbuye a la labor artística de una tensión continua. Es en base a esto que, dentro de los rubros artísticos, los análisis sobre las diferencias de reputación y de éxito subrayan el rol causal de las redes de interdependencia laboral y de cooperación.

Pueden resaltarse dos consecuencias notables respecto de las coincidencias selectivas. Primeramente, los juicios evaluativos, que resultan incesantes, y en base a los cuales se construyen las jerarquías de reputación, actúan como fuerzas estructuradoras que segmentan un ámbito profesional donde las actividades no encajan dentro de un modelo organizacional estable. Segundo, diferencias en talento que inicialmente fueran pequeñas, o al menos, de importancia incierta respecto del éxito futuro, aumentan velozmente gracias también al juego de las coincidencias selectivas; y esto, debido al efecto multiplicador que este fenómeno tiene sobre la expresión de las cualidades individuales de los miembros del equipo, y asimismo debido a la autoridad que con naturalidad obtienen aquellos que se vinculan mutuamente en proyectos artísticos. Así, se puede entender mejor cómo se genera una jerarquía. La misma se funda en la reputación, que tiene la propiedad funcional de ser un vector de información y de inversión eficiente dentro de un universo de actividades y bienes claramente definidos (Menger, 2014, p.228).

Al mismo tiempo, ni los profesionales del mundo del arte ni los consumidores pueden estimar a través de la experiencia directa el valor de cada artista; ni tampoco pueden volver a estimar continuamente el valor de un artista en un contexto cambiante de incesante y renovada competencia. En el vocabulario común, talento, genio, brillo y creatividad son medios para atribuir cualidades extraordinarias a individuos que pertenecen a un sector de actividad dentro del cual el éxito es altamente incierto (por ejemplo, las artes, la investigación, la publicidad). La función semántica primaria de estos términos es señalar una clara distinción entre estas cualidades extraordinarias y todas las otras cualidades típicamente mensurables de un individuo. Además, estos términos se asignan esencialmente *a posteriori*, como una forma de domesticar y categorizar

aquello que es imposible de medir; aquello que no resulta predecible sino "*retrodictable*"[40]. Este vocabulario actúa a fin de transformar una incertidumbre, que resulta disipada *a posteriori* (a la luz de la experiencia), en perspectiva de una expectativa de éxito. Parafraseando a Niklas Luhmann, el atributo de talento actúa como un mecanismo de reducción de la complejidad social[41].

Por otro lado, el aumento en la reputación de un artista revela la existencia de un mecanismo de ventaja competitiva. La carrera artística se le presenta a sí misma a un joven profesional como una sucesión de instancias de prueba comparativas, durante las cuales cada actuación se juzga individualmente. Para un artista que haya completado una serie más o menos extensa de tales pruebas, queda conformada una reputación, la cual constituye una forma de capital; el artista podrá luego gestionar tal capital de distintas maneras, de modo de estar protegido ante la variabilidad de posteriores evaluaciones, así también como para hacer crecer más velozmente los beneficios derivados de su fama. Reconocer el talento lleva a garantizarle al artista y a sus obras un valor más estable, el cual podrá quedar incorporado a su identidad. Antes que proteger obras de arte, los editores y agentes artísticos lo que más vale generan es el sostenimiento de los mismos artistas. Contribuyen así a construir sus carreras profesionales, y urgen a los consumidores a focalizar su interés e inversión cultural en ellos.

El grado de reputación de un artista le permite su integración a un sistema estratificado de relaciones: es ciertamente provechoso para un artista quedar asociado con otros artistas y profesionales de al menos un nivel equivalente. El juego de relaciones de intercambio y colaboración define una jerarquía. El estatus es un indicador jerárquico de calidad generado dentro de un sistema de relaciones de intercambio, que resulta más estable que la suma de la información contenida en el valor atribuido a los diversos logros individuales del artista. La reputación reduce la incertidumbre, es decir, el estatus reduce la incertidumbre acerca del valor informativo actual de los signos de reputación asociados a los juicios del pasado.

La reputación, por supuesto, siempre puede ser también impugnada a medida que el individuo continúe siendo sujeto de pruebas de competencia.

---

[40] Retrodicted en su original en inglés

[41] Niklas Luhmann, Trust and Power (Chichester: Wiley, 1979)

1.6.4. Componentes del modelo

La descripción de los diferentes elementos analíticos respecto de la investigación sobre la cuestión del talento y sobre las diferencias de talento dentro del arte resulta, de hecho, más sencillo de cuanto parece (Menger, 2014, p.299). Se trata de cuatro componentes del modelo teórico, que destacan Thomas Di Prete y Gregory Eirich (2005).

En cuanto al fenómeno de la acumulación de ventajas como mecanismo de diferenciación de calidad artística, debe señalarse primeramente que, aunque originalmente fue desarrollado por Merton para explicar los progresos en las carreras científicas, la ventaja acumulativa es un mecanismo general de diferenciación que presentan los procesos temporales (por ejemplo, el curso de la vida, las generaciones familiares, etc.) en los cuales una posición relativamente favorable se convierte en un recurso que produce ulteriores ganancias relativas. En la literatura sociológica el término "ventaja acumulativa" ha llegado a tener múltiples significados. Se pueden distinguir distintas formas de ventaja acumulativa y diversos mecanismos que han sido propuestos por la literatura científica y que producen ventaja acumulativa. Además, existe buena cantidad de investigaciones empíricas en las áreas de educación, carreras laborales y en los procesos relativos al curso de vida.

Según Di Prete y Eirich (2005), el concepto de ventaja acumulativa aparece frecuentemente en la literatura de las ciencias sociales, incluida la que trata la movilidad social, la pobreza, la raza, el crimen, la educación y el desarrollo humano. El efecto San Mateo remonta a la obra de Merton[42] y fue definido por éste como "la acumulación de mayores incrementos de reconocimiento por contribuciones científicas particulares para los científicos de considerable reputación, y la permanencia de tal reconocimiento de parte de científicos que aún no han hecho huella" (Di Prete, T., Eirich G, 2005, p.1). En el proceso de la ventaja acumulativa sucede que los rendimientos excepcionales que se producen tempranamente en la carrera de un científico joven atraen nuevos recursos, así como recompensas, que facilitan posteriormente un rendimiento continuo alto; esto

[42] Merton, R. K. (1973b). The normative structure of science. In N. Storer (Ed.), The Sociology of science, pp. 267.278. Chicago: The University of Chicago Press. Merton, R. K. (1973a). The Matthew effect in science. In N. Storer (Ed.), The Sociology of Science, pp. 439.59. Chicago: The University of Chicago Press. Merton, R. K. (1988). The Matthew effect II: Cumulative advantage and the symbolism of intellectual property. Isis 79, 606.623.

ha sido profundizado por Zuckerman[43] como contribución a una teoría de la ventaja acumulativa. Cole y Cole[44] han generalizado estos enfoques al punto de producir una teoría dinámica sobre estratificación de carreras científicas, en base a estudios de Cole[45] y Zuckerman[46]. Allison y sus colegas[47] sistematizaron aspectos de la teoría de Merton sobre la ventaja acumulativa de una manera matemáticamente precisa, y mostraron que las predicciones de ciertas versiones de esta teoría eran consistentes con las características observadas en las carreras científicas.

Di Prete y Eirich (2005) puntualizan, a la vez que describen, de qué manera la literatura científica ha invocado frecuentemente diversos mecanismos explicativos de diferencias. En cuanto al curso de vida de los investigadores, se considera la ventaja acumulativa aplicada a patrones de trayectorias divergentes entre cohortes: son las investigaciones de Ross y Wu[48]; O'Rand[49]; o Mayer, Maas y Wagner[50]; Danefer[51]. La producción científica sobre organizaciones, mercados y redes tiene análogos términos respecto de la ventaja acumulativa, tales como la ventaja del "primero en mover" (Kerin, Varadarajan y Peterson[52]), retornos crecientes en función del trayecto (Arthur and Arrow[53]) y el efecto proporcional de la ley de Gibrat (Sutton[54]). Los biólogos sociales se refieren a efectos multiplicadores (Wilson[55]). Los sociólogos, psicólogos sociales y economistas

---

[43] Zuckerman, H. (1988). Accumulation of advantage and disadvantage: The theory and its intellectual biography. In C. Mongardini and S. Tabboni (Eds.), Robert K Merton and Contemporary Sociology, pp. 139.162. New York: Transaction Publishers.

[44] Cole, J. R. and S. Cole (1973). Social Stratification in Science. Chicago: The University of Chicago Press.

[45] Cole, S. (1970). Professional standing and the reception of scientific discoveries. American Journal of Sociology 76, 286.306.

[46] Zuckerman, H. (1977). Scientific Elite. New York: Free Press.

[47] Allison, P. D., J. Long, and T. Krauze (1982). Cumulative advantage and inequality in science. American Sociological Review 47, 615.625.

[48] Ross, C. E. and C.-L. Wu (1996). Education, age, and the cumulative advantage in health. Journal of Health and Social Behavior 37, 104.120.

[49] O. Rand, A. M. (1996). The precious and the precocious: Understanding cumulative disadvantage and cumulative advantage over the life course. The Gerontologist 36, 230.238. O. Rand, A. M. (2002). Cumulative advantage theory in life course research. Annual Review of Gerontology and Geriatrics 22, 14.20.

[50] Mayer, K., I. Maas, and M. Wagner (1999). Socioeconomic conditions and social inequalities in old age. In P. B. Baltes and K. U. Mayer (Eds.), The Berlin Aging Study: Aging from 70 to 100, pp. 227.258. Cambridge University Press: Cambridge and New York.

[51] Dannefer, D. (2003). Cumulative advantage/disadvantage and the life course: Cross-fertilizing age and social science. J. Gerontol, B. Psychol Sci Soc Sci 58, 327.337.

[52] Kerin, R., P. Varadarajan, and R. Peterson (1992). First-mover advantage: A synthesis, conceptual framework, and research propositions. Journal of Marketing 56, 33.52.

[53] Arthur, W. and K. Arrow (1994). Increasing Returns and Path Dependence in the Economy. Ann Arbor: University of Michigan Press.

[54] Sutton, J. (1997). Gibrat's legacy. Journal of Economic Literature 35, 40.59.

[55] Wilson, E. O. (1975). Socio-biology: The New Synthesis. Cambridge: Harvard University Press.

invocan los procesos de ventaja acumulativa con conceptos de efectos reputacionales (Gould[56]), bienes de posición (Hirsch[57]), efectos de Halo (Greenwald y Banaji[58]), los efectos del desempleo (Ellwood[59]), y la discriminación acumulativa (Blank, Dabady y Citro[60]). Las expresiones coloquiales tales como "ciclos virtuosos", "ciclos viciosos", "el rico se enriquece", "el pobre se empobrece", "el éxito engendra éxito" son también comunes en la literatura científica.

De acuerdo con Di Prete y Eirich (2005), la idea descriptiva central de la literatura científica en relación con la ventaja acumulativa es que la "ventaja" de un individuo o un grupo por sobre otro aumenta (es decir, se acumula) a lo largo del tiempo, lo cual frecuentemente implica que las diferencias respecto de esta ventaja crecen a lo largo del tiempo. La ventaja en cuestión es típicamente un recurso clave o recompensa respecto del proceso de estratificación; son, por ejemplo, el desarrollo cognitivo, la posición de carrera, el ingreso, la riqueza o la salud. El uso del concepto de ventaja acumulativa aplicado a diferencias crecientes es sencillamente eso: un término que describe un modelo de crecientes diferenciaciones. La ventaja competitiva se convierte en parte de una explicación de la diferencia creciente cuando los niveles presentes de acumulación tienen una relación causal directa con los futuros. Un proceso de ventaja acumulativa es capaz de magnificar pequeñas diferencias a lo largo del tiempo, y le dificulta al individuo o grupo que "queda atrás" en un determinado punto temporal su desarrollo educativo, de ingreso, etc. recuperar terreno. Irónicamente, a pesar de su importancia teórica y política, y no obstante las referencias ampliamente difundidas sobre su existencia en la literatura científica, el desarrollo sostenido y la verificación de los modelos de ventaja acumulativa han sido más la excepción que la regla (Di Prete T., Eirich G., 2005, p.2). A medida que el uso del concepto de la ventaja acumulativa fue proliferando, su significado también se fue expandiendo.

---

[56] Gould, R. (2002). The origins of status hierarchies: A formal theory and empirical test. American Journal of Sociology 107, 1143.1178.
[57] Hirsch, F. (1976). Social Limits to Growth. Cambridge: Harvard University Press.
[58] Greenwald, A. and M. Banaji (1995). Implicit social cognition: attitudes, self-esteem, and stereotypes. Psychol Rev 102, 4.27.
[59] Ellwood, D. (1982). Teenage unemployment: Permanent scars or temporary blemishes? In R. B. Freeman and D. A. Wise (Eds.), The youth Labour Market Problem: Its Nature Causes and Consequences, pp. 349-390. Chicago: University of Chicago Press.
[60] Blank, R. M., M. Dabady, and C. F. Citro (2004). Measuring Racial Discrimination. Washington: The National Academies Press.

Se constata que, para progresar científicamente, se necesitan aún: una atención más explícita hacia los mecanismos, una teorización formal más importante y una mayor atención a las cuestiones metodológicas en la especificación y verificación de las teorías.

Puede afirmarse que Merton comenzó con tres premisas. La primera era que los recursos del mundo científico son limitados. La segunda, que el talento científico es difícil de ser observado directamente. La tercera, que la asignación de recursos dentro de la ciencia está gobernada por las normas del "universalismo" (el reconocimiento debería estar garantizado en base a la calidad del trabajo científico) y del "comunismo" (los recursos deberían estar asignados a fin de maximizar la productividad general de la comunidad científica). Los recursos científicos no serían entonces simplemente una recompensa por la productividad pasada, sino dados para estimular una productividad futura. En la práctica, con una limitada capacidad para evaluar la gran masa de trabajos científicos en curso, y con capacidad limitada para medir la productividad futura ex-ante, la comunidad científica favorece, sin embargo, a aquellos que han sido más exitosos en el pasado mediante a recursos adicionales y mayor atención. Una consecuencia de este mecanismo resulta en que la brecha en recompensa entre un científico más capaz y otro menos favorecido crece en el tiempo. Una segunda consecuencia es que los eventos azarosos (por ejemplo, un sorteo desigual de revisores al presentar una propuesta de financiación) podría producir una ventaja relativa en favor de uno de dos individuos de idéntico talento, y que esa ventaja podría persistir e incrementarse a lo largo del tiempo. Una tercera consecuencia es que los científicos con mayores reputaciones obtienen mayores recompensas a partir de trabajo de una determinada cantidad y calidad que lo que harían los científicos con menor reputación (Di Prete T., Eirich G., 2005, p.12).

El primer componente del modelo señala que, cuando los individuos llevan a cabo actividades (artísticas o científicas), existen entre ellos diferencias de calidad que, además, son de naturaleza intrínseca. Estas diferencias de calidad son las que generarán ordenamientos jerárquicos y una segmentación por estatus. Además, son una característica exógena al sistema de acción (es decir, es un factor que no le pertenece al sistema). Es imposible determinar con precisión la magnitud de estas diferencias, pero las comparaciones relativas las revelarán. Este punto surge al considerar los dos modelos de amplificación de recompensas descriptos: el modelo de Rosen (o Modelo de la super estrella) y el modelo de Merton (o Modelo de las ventajas acumulativas).

Merton argumenta que, dados dos individuos, las trayectorias diversas en sus carreras pueden explicarse enteramente por medio del factor suerte, y no se deben, en cambio, a ningún tipo

de diferencias intrínsecas de calidad. Al hacer así, sin embargo, da lugar a un "coeficiente de suerte" según el postulado fundamental de acuerdo con el cual una diferencia inicial, aun siendo pequeña, es suficiente para disparar diferencias de éxito, que luego se amplifican considerablemente. Apoyando este argumento de diferencias intrínsecas, las investigaciones de Allison, Long y Krauze (2004) demuestran que la probabilidad de completar, a lo largo de un derrotero dado, un gran número de etapas, aumenta cada vez que, en cada etapa, el individuo logra manifestarse mejor que sus competidores (incluso si lo hace en grado pequeño). Totalmente opuesto a esto está el postulado de que tales diferencias sencillamente no existen; de acuerdo con el mismo, lo que subyace es que el éxito se atribuiría enteramente a los procesos de influencia social, es decir, concibiendo el talento como una construcción puramente social y de mercado. Estos análisis presentan irresolubles incoherencias lógicas y antropológicas (Menger, 2014, p.230).

Un segundo componente señala que las diferencias de calidad, que a su vez originan diferencias de éxito, no son observables de manera completa y acabada. En el mecanismo de comparación relativa resulta imposible observar los factores personales implicados en el éxito, así como tampoco la forma en que estos factores se combinan. Es válido preguntarse si la ignorancia sobre este punto incumbe a una incertidumbre epistemológica, la cual el progreso de la investigación eventualmente logrará reducir a una distribución de probabilidades posible de medir. Según Menger (2014, p.230), una hipótesis más pródiga sería que estemos en presencia de una incertidumbre más esencial; la que se relaciona con las interacciones y retroalimentaciones que aparecen a la largo de la trayectoria hacia el éxito. Esta característica de observación incompleta en las diferencias de calidad tendría una función mayor: actuar como un velo de ignorancia que permite que un gran número de postulantes se nutran de la esperanza de hacer carrera en las profesiones relativas a la inventiva y la creatividad; esto, incluso, a pesar de la dura realidad de la comprobada existencia de una cruel asimetría en la distribución de las posibilidades de éxito. Así, prácticamente todos podrán suponer que el éxito es el resultado de una combinación de factores tales como el esfuerzo, la suerte, las capacidades. Sin embargo, la especificación tan altamente imperfecta de tales factores y la manera en que se combinen, lo que más vale haría, es conducir a cada uno de los protagonistas a sobreestimar sus posibilidades de éxito. Para el individuo, el aspecto positivo de esta indeterminación lleva a valorar significativamente la experiencia que se adquiere a través del aprendizaje mediante el trabajo (on-the-job learning). Muchas veces la persistencia frente al fracaso resulta facilitada por mecanismos que actúan como barreras,

protegiendo al individuo de su salida del sistema (por ejemplo, predisposiciones psicológicas, una cultura colectiva, etc.). En estos casos las carreras artísticas y científicas derivan, entonces, a la habitual constelación de roles profesionales secundarios (por ejemplo, enseñanza, emprenedorismo, management, etc.). Estas alternativas ofrecen recursos para poder gestionar la incertidumbre inherente a lo que sería el rol más atractivo, lo creativo. El éxito terminará resultando, sin embargo, reservado a una estrecha minoría de profesionales, que gozarán de sus atributos típicos de reputación y de recompensas sobresalientes.

El tercer elemento postula que la cualidad de un individuo quedará expuesta a partir de la atención que otros le otorguen. La obra artística, así como la obra científica, sería impensable si no estuviera orientada a atraer la atención de los otros. De hecho, ganar la atención de los demás implica entrar en una situación en la cual la persona es juzgada y comparada con los demás. Esto permite captar cómo, dentro de una comunidad pública o profesional, se dispara la dinámica de las ventajas acumulativas a través de la atención preferencial que se presta a los individuos y a sus obras. Esta atención es un signo informativo que se transmite hacia otras personas, quienes pueden velozmente provocar un efecto de contagio en un mayor número de individuos, a través de redes de contacto. Como resultado, el estatus que se confiere a la persona más exitosa concentra la atención sobre él, y a su vez le proporciona una ventaja netamente diferenciadora.

En cuarto lugar, las coincidencias selectivas actúan, por sí mismas, como un disparador del mecanismo de ventaja acumulativa. La característica especial y única de las coincidencias selectivas es que proporcionan a los individuos “coincidentes” mayor retorno en relación con sus respectivas habilidades que si lo obtuvieran de cualquier otra manera, es decir, en el caso de una coincidencia aleatoria. Un actor de primer nivel y un gran director pueden esperar obtener beneficios por colaboración en la forma de una experiencia y una recompensa mucho mayores que la que se generaría mediante una fórmula puramente aditiva. Un aspecto del talento (y uno de sus beneficios) es que lleva a mayores ganancias por colaboración con un compañero, actor o director, que con uno menos talentoso; esta forma de asociación, en otras palabras, tiene un efecto multiplicativo. Este es especialmente el caso cuando el trabajo se organiza con la dinámica de un proyecto al cual le sigue otro, como es tan común en el arte. Este tipo de organización arma y desarma equipos de un proyecto al otro, seleccionando y haciendo coincidir personas en base a sus reputaciones y valores. A su vez, el análisis en términos de coincidencias selectivas refuerza el argumento de que los individuos, en el altamente competitivo mundo de las artes y de las ciencias,

termina estratificándose según un estatus. Toda vez que, y dado que las cualidades de los individuos son observadas de manera incompleta, la reputación actúa reduciendo la incertidumbre sobre el valor del individuo. Además, el estatus obtenido a partir de una posición dentro de la estructura del mundo profesional, refuerza la credibilidad de la información que proporciona esa reputación.

Las coincidencias selectivas, sin embargo, no constituyen una ley de hierro para el éxito. Existen dos fuerzas contradictorias en operación. Por un lado, los mecanismos de competición, que explotan la incertidumbre como combustible para la innovación, favorecen los rankings de reputación, pero con poca profundidad histórica: un artista vale en relación con sus últimas obras o actuaciones. Además, la composición del equipo debe lograr un balance entre el valor reputacional de los miembros sujetos a coincidencia y la búsqueda de nuevos talentos que también demuestran coincidencia para con el proyecto. Por otro lado, el trabajo artístico se organiza en carreras, lo cual reduce la excesiva volatilidad de las reputaciones: un artista tiene un valor intrínseco, comprobado por la dinámica acumulativa de su carrera, y este valor afecta la manera en que la calidad de sus nuevas creaciones será percibida.

El argumento de los cuatro puntos recién señalados puede ser ilustrado patentemente mediante el experimento natural[61] relativo a la carrera del escritor francés Romain Gary, quien ganó el prestigioso Premio Literario Goncourt en 1956 (Menger, 2014, p.233). Luego de ganado el premio, Gary comenzó a publicar bajo el seudónimo de Émile Ajar y fue nuevamente laureado con el Premio Goncourt bajo esta identidad ficticia. A comienzo de la década de 1970, Romain Gary era ya un famoso autor cuyas obras eran publicadas por el renombrado editor francés Gallimard. Por alguna razón, Gary tuvo ansias de comenzar de nuevo: en 1973 ya había escrito diecinueve novelas y sentía que ya no podía sorprender a nadie. Entonces comenzó la aventura de Émile Ajar. Luego de haber terminado de escribir su novela Gran Abrazo -una especie de fábula sobre la soledad, en la cual un estadístico se enamora de una serpiente-, Gary firmó su novela como

---

[61] Un experimento natural es un método de la economía diseñado para estudios controlados en pruebas terapéuticas. Se le administra a un grupo un tratamiento activo, mientras que al otro -denominado grupo de control- se le da un tratamiento inocuo. El fin perseguido es validar la efectividad de un procedimiento médico, sea tratamiento o medicación. Este método se adoptó en economía bajo el nombre de experimento natural, a fin de cuantificar la efectividad de un instrumento dado de política económica al comparar su efecto en un grupo humano y en otro, sin tratamiento y de idéntica configuración.

Émile Ajar y la envió a Gallimard. El manuscrito fue rechazado, aunque más tarde, luego de que lo enviara a un periódico, justamente de Simone Gallimard, se revirtió la decisión. Émile Ajar llegó a hacer una brillante carrera, al punto de presentarse como tal al premio Goncourt. La doble identidad, coronada dos veces con el éxito, es un experimento natural sobre la relación entre cualidades intrínsecas y estatus de identidad. Debido a sus cualidades intrínsecas, el autor ganó un éxito notable con su primera novela bajo la pluma de Romain Gary y llegó a obtener el Premio Goncourt. Luego, disgustado de encontrarse encorcetado por su reputación y estatus -al menos tal como los percibía él mismo-, se quitó el peso de ser él mismo y comenzó una segunda carrera literaria paralela, ganando nuevamente el Premio Goncourt bajo un alias.

Procediendo de esta manera, buscaba demostrar que su éxito se debía totalmente a sus cualidades intrínsecas, y que los logros derivados del estatus adquirido por su carrera oficial se habían convertido en desventajas. Por un lado, la nueva identidad lo liberó del peso de su pasado y le otorgó mayor libertad de inventiva, protegiéndolo de las expectativas predeterminadas que conformaban los juicios del público y de los críticos. Por otro lado, tomó el riesgo de ver que el experimento confirmaba el declive de su renombre asociado a su carrera oficial. Podría uno pensar que las cualidades intrínsecas de un escritor talentoso expuestas a la erosión de la atención del público y, al mismo tiempo, protegidas por un seudónimo, fueron las que eliminaron los juicios consolidados de la maquinaria competitiva y que impedían una mayor originalidad literaria; y, además, que estas fueran las únicas cualidades en juego que determinaron el éxito del experimento. Sin embargo, cuando se considera la intervención de algunos de los editores claves de París de esa época, así como las ventajas que le ofrecía a Gary su propia experiencia en negociar exigencias con ellos, se entiende que la ingeniería de Ajar también residió en las redes de trabajo correspondientes a las coincidencias selectivas (Menger, 2014, p.234).

1.7. Aspectos monetarios y no monetarios de la racionalidad en la profesión artística

Al considerar la labor artística, la tentación de separar la dimensión monetaria de las no monetarias equivaldría a separar dos principios del desarrollo de la vida profesional que son radical y profundamente interdependientes.

El triunfo del individualismo creativo ha sido posible gracias a esa forma de organización que consiste en la profesionalización regida y conducida por el mercado. Sin embargo, este mismo

individualismo es también el que activa el mecanismo del riesgo que supone la elección y la permanencia en la profesión; esta dinámica, a su vez, es causa del fenómeno de que quienes se sienten llamados a una vocación artística resulten enormemente más numerosos que los que terminan alcanzando el éxito. La interdependencia entre el individualismo y el riesgo ha sido reconocida tanto en el análisis económico como en la sociología weberiana de la profesión. Los riesgos inherentes al compromiso profesional artístico constituyen, de hecho, una de las características más notables, objeto de un tratamiento especial por parte de la teoría económica.

El enfoque de Menger (2014) respecto de la elección de la carrera artística se destaca por dos características que lo hacen especialmente interesante: 1) preserva la dimensión de la incertidumbre y la expone como un factor inherente a la labor artística; y 2) combina la sociología de la acción y de las interacciones sociales con el análisis económico; con ello logra demostrar que la organización de los mercados de arte y de los sistemas de profesionalización le sirven al artista para manejar la incertidumbre.

No resulta sencillo describir metodológicamente y entender por qué un artista elige el arte como carrera. Un punto de partida es, obligadamente, estudiar las condiciones de remuneración del trabajo artístico. Ahora bien, lo primero que se constata es que las diferencias de éxito de distintos artistas son frecuentemente aparentes o difíciles de preciar con exactitud. Los investigadores han sabido dispensarse de formular cuantificaciones y, en cambio, han recurrido a las aproximaciones, muchas de ellas imposibles de verificar. De esta manera, se ha caído en la definición de índices que en general resultan más evocativos que precisos; por ejemplo, el que mediría la capacidad del artista de vivir completamente de su arte.

Partiendo del ingreso como indicador, una primera aproximación, quizás la más tradicional y comprensible, mide el nivel de ingreso medio de los artistas tal cual surge de censos y otras mediciones estadísticas. Por ejemplo, en un análisis realizado con datos de un censo de 1980 en Estados Unidos, se logró estimar que la diferencia entre el salario promedio de los artistas, comparado con el del promedio de la población activa total, era de -6% (Menger, 2014, p.105). Aun si resultara ser un mito que “la vida de artista es siempre pobre y desgraciada”, resulta obligado cuestionar la metodología para llegar a esta conclusión. De hecho, este tipo de medición esconde, en realidad, una imperfección de base, pues enmascara que la composición de los rubros censados es variada y que estos engloban normalmente profesiones o grupos profesionales de diversa naturaleza.

Un segundo intento para explicar las razones de elegir el arte como carrera profesional es la construcción de un índice económico basado en la estimación del costo de oportunidad. Éste representa la diferencia negativa entre el ingreso promedio que un individuo puede esperar de su profesión artística y el ingreso que podría obtener a partir de la mejor solución alternativa disponible para él en el mercado de trabajo, dadas sus características personales. De acuerdo con algunos cálculos, el "castigo" por elegir el arte es de aproximadamente 10% (Menger, 2014, p.106).

La evaluación de este costo de oportunidad varía en función de si se considera un modelo dinámico del ingreso esperado, o bien, un modelo estático. El modelo dinámico consiste en considerar no sólo los ingresos promedio, sino también su perfil de edad. Varios estudios estadísticos de este tipo tienen su representación gráfica en forma de campana, donde el mayor ingreso se da alrededor de los 50 años de edad. Asimismo, se manifiesta que los ingresos de los artistas en las etapas tempranas de su carrera son menores que el promedio de los ingresos de la población activa total, pero sin embargo aumentan más rápidamente y sobrepasan el nivel general antes de comenzar a descender entre los 50 y los 55 años.

Además, realizando comparaciones entre censos poblacionales consecutivos se encontraron dos efectos notables. Primeramente, la caída en el ingreso real, entre 1970 y 1980, en Estados Unidos, fue mayor para los artistas que para otros rubros profesionales. Segundo, la cantidad de artistas profesionales censados aumentó significativamente durante el mismo período, a una tasa anual del 4%. La misma tendencia demográfica se observó en Canadá y en Francia. Esto puede ser explicado por al menos dos factores: la feminización de las profesiones artísticas, que se dio a una velocidad mayor que la de la población activa total; y una ampliación de la definición estadística de la categoría de "artista".

Si bien primariamente se busca demostrar que la elección de una profesión artística da cuenta de una conducta racional relativa a la maximización de utilidades, los cálculos económicos descritos, basados en ingresos medios de la población total de artistas profesionales, conduce a conclusiones de poco rigor. Por ejemplo, con esta metodología, quedan anuladas importantes diferencias de ingreso medio entre diferentes profesiones. El dato del -6% correspondiente a la diferencia entre el ingreso medio del artista y del de la población total, varía enormemente según la profesión, desde +58 para actores y directores de teatro y cinematográficos a -69,5% para bailarines y coreógrafos. Sin mencionar, además, que estas diferencias se harían mayores si se

tomaran en consideración todos los elementos que determinan las condiciones de vida de los artistas.

De hecho, estos análisis ignoran todo un conjunto de factores que afectan el ingreso monetario y por lo tanto impactan en el cálculo del costo de oportunidad: costos de formación, gastos directos asociados con la práctica profesional, extensión de la carrera, variabilidad del empleo temporal, la más o menos irregular evolución de las ganancias a lo largo de la carrera, las condiciones impositivas -incluida la evasión-, etc.

Según Milton Friedman, los postulados de la ciencia económica en relación con las diferencias de ingreso medio que se observan en distintas profesiones normalmente ponen en juego una serie de factores, entre los que se destacan los siguientes (Menger, 2014, p.108): a) El tamaño y costo de las inversiones en capital humano (educación, formación autodidacta, gastos de salud realizados por los individuos antes de entrar al mercado de trabajo, etc.; b) Demoras en los ajustes del mercado de trabajo a variaciones de corto plazo en la oferta y la demanda; c) el conjunto de factores que, además de determinar los salarios per se, determinan la atractividad de las varias profesiones y generan diferencias de remuneración entre las que son consideradas equivalentes. Las mismas incluyen: los factores que afectan el ingreso neto esperado de un trabajo; la variabilidad y dispersión del ingreso, que expresa la incertidumbre de éxito en una profesión dada; y las ventajas y desventajas no monetarias.

El enfoque económico de las profesiones artísticas, entonces, asigna un peso cierto a las ventajas no monetarias; a ellas se les confiere la potencia de constituir el contrapeso que otorgue racionalidad a la acción de elegir profesiones artísticas, normalmente caracterizadas por ingresos menos atractivos. El análisis sociológico, en cambio, a la hora de identificar los determinantes de deseabilidad de una carrera artística, se apoyará más probablemente en el prestigio y el estatus social que comportaría consigo la profesión artística (Menger, 2014, p.109).

Los beneficios que surgen de las ventajas no monetarias, sin embargo, son variables. De acuerdo con lo que se puede llamar la teoría de “igualación de diferencias” (cuando los atributos no monetarios compensan atributos monetarios insuficientes), su magnitud es función del tipo de empleo, del nivel de reconocimiento profesional y de la mayor o menor capacidad para permanecer en la profesión mientras se está en espera del éxito (por ejemplo, recurriendo a ocupaciones de subsistencia). Los estudios comparativos muestran, por ejemplo, que a pesar de que los artistas independientes obtienen mayores satisfacciones no monetarias que los artistas que trabajan en

organizaciones, el ingreso promedio de los primeros es menor que el de los segundos, debido a la mayor inseguridad del puesto, a una mayor tasa de desempleo y a una dispersión más amplia alrededor del ingreso medio.

Por el contrario, lo que se podría llamar la "ideología de la libertad creativa", puede ofrecer incontables recursos a la hora de justificar una decisión de vida de menor ganancia económica. Las investigaciones han demostrado que es como si los artistas *invirtieran los valores*: por un lado, resignan la integración social garantizada por una actividad regular y decentemente pagada; y, por el otro, prefieren la autonomía personal, aún a costa de la experiencia del desempleo, típicamente dolorosa. En este sentido, pueden preferir el arte, un tipo peculiar de trabajo que aporta una satisfacción ideal, aunque resulte riesgoso, y rehúsan las compensaciones de profesiones que son económicamente más confiables, con el argumento de su utilitarismo y rutina.

Los argumentos no monetarios pueden llevar a los economistas, gracias al concepto de igualación de diferencias, a justificarlos como solución. Sin embargo, ello constituye frecuentemente la causa de un enamoramiento ideológico para con el trabajo artístico. Es factible analizar dónde es que falla la cuestión. El análisis económico considera que las preferencias, las habilidades y el acceso a la información varían de un individuo al otro, produciendo que cada uno evalúe diferentemente las ventajas relativas de las varias profesiones. Sin embargo, cabe preguntarse qué sucede cuando se toma en cuenta no el promedio de ingresos esperados, sino la real distribución de ingresos observada en una población dada de artistas. Dado que la situación denota un bajo nivel salarial relativo, se concluye inmediatamente que esta población posee preferencias y habilidades que la motivan a actuar fuertemente por consideraciones no pecuniarias. En otras palabras, estarían de acuerdo con sacrificar todo para practicar su arte, y estarían buscando la experiencia de la satisfacción del arte.

Se da también este fenómeno: una más o menos prolongada espera del éxito, al costo de lo que a veces puede ser un considerable sacrificio material; incluso queda demostrado, aunque *a posteriori,* que habrían estado de acuerdo en permanecer en la profesión aun con un ingreso todavía más bajo. A efectos de racionalizar su decisión, los artistas de bajo salario y que soportan su condición antes que cambiar de profesión, tienden a atribuir su situación, a veces incluso exclusivamente, a lo que sería una crisis endémica de bajo consumo.

En términos de Bourdieu, este diagnóstico tiene todos los atributos de un "mecanismo de defensa contra el desencantamiento" (Menger, 2014, p.111), que se apoya elegantemente sobre la

historia, transformando con ello el fracaso de los artistas talentosos en una eterna ley de consuelo. Elevado al rango de doctrina, tal diagnóstico ha producido el fenómeno por el cual los significados de éxito y fracaso han quedado invertidos. Se estaría frente a la pureza extrema de la intención creativa, totalmente indiferente al éxito, y aun así proporcionando la mejor garantía de éxito. En otras palabras, el éxito es lo más sencillo de alcanzar cuando no se lo busca; o bien, en su formulación más imperativa, el éxito se logra sólo bajo la condición de que no se lo busque. Se necesita sólo agregar a este imperativo una condición temporal para tener ya diseñado un esquema de justicia compensatoria: los éxitos más veloces son los más efímeros, e inversamente, cuanto más tiempo tarde en llegar, tanto más duradera y amplia será la consagración.

Se suele así presentar a la creación de una obra de arte como fruto de una acción intencional, una serie de decisiones orientadas hacia un objetivo, pero que el artista comete un error si se desvía de su verdadero objetivo; es decir, si deliberadamente procura ya sea el éxito material, ya sea la estima de los otros. La cuestión es aún más profunda que la del éxito o de la reputación financieros, porque toca las propiedades fundamentales de la invención creativa. Surgiría, entonces, la pregunta de cómo puede uno querer aquello que no puede ser querido; cómo puede uno buscar inspiración y espontaneidad sin destruirlas en el mismo acto de perseguirlas. Uno de los argumentos más importantes de toda la estética filosófica es la naturaleza dual de las fuerzas creativas: por un lado, la espontaneidad imaginativa o inconsciente, y, por el otro, el trabajo de prueba y reelaboración de aquello que el movimiento inicial de inspiración -la chispa brillante de la invención- hizo surgir inmediata y espontáneamente. Este argumento puede ser analizado como notable ilustración de las paradojas inherentes al intento de encontrar un equilibrio entre los valores de la espontaneidad e inmediatez, por un lado, y aquellos de la deliberación y el cálculo, por el otro; un equilibrio que se sitúa en el corazón del análisis general de la acción y la conducta.

La redistribución de los significados de éxito y fracaso ha sido, desde el período del Romanticismo, uno de los recursos mediante el cual los artistas, y especialmente los escritores, han intentado hacer del riesgo creativo una virtud heroica, sin vincularlo a la competición interindividual, y esto, para preservar una ética aristocrática del individualismo. En su libro inconcluso, Jean-Paul Sartre describió la historia de estas concepciones relativas al fracaso artístico: “Pues es el Romanticismo, y no sus sucesores burgueses, que ha puesto por primera vez al fracaso en el corazón de la literatura según su sustancia más íntima” (Menger, 2014, p.111).

La racionalización del éxito como protesta contra el utilitarismo burgués tuvo un extenso transcurso durante el Postromanticismo y en la doctrina del "arte por el arte mismo". Ésta se fundamenta en su definición de que una obra de arte es lo opuesto a la comodidad, y supone una motivación intrínseca del creador tal como "escribir para nada y para ninguno… para el arte, para Dios, para el yo, para nada, contra todo". Nótese que, esgrimiendo este pensamiento, su autor -el mismo Sartre- no hace otra cosa que hacerse cargo del costo de una contradicción radical, pues el acto de escribir lleva a la publicación, la lectura y a evaluación, y por lo tanto se inscribe dentro de lo que sería la empresa literaria (Menger, 2014, p.112).

La motivación intrínseca de cada artista que, en el contexto de la actividad creativa, convierte en racional la ausencia de todo tipo de cálculo instrumental, debe entrar en juego con el resto de los individuos, es decir, someterse a las pruebas de confrontación y competencia. A efectos de hacer que esta competición resulte aceptable, el artista que comulga con esta perspectiva debe pergeñar una particular concepción de sus relaciones, ya sea con el público al que dedica su obra, ya sea con los demás actores del mercado. Esto es, debe relativizar o negar las sanciones producidas por la orientación de preferencias del público, y cruelmente dividir los mercados de arte en sectores de producción dirigidos a vastas audiencias, por un lado, y sectores regidos por el consumo limitado, por el otro. Tales particiones de los mercados de arte radicalizan la oposición entre modos de ejercer la profesión artística: uno orientado hacia el beneficio económico y el otro hacia la creatividad libre y auténtica. Por lo tanto, la concepción del éxito y del fracaso incorpora simultáneamente elementos de estética, ética, política y, como en el caso del Romanticismo, de doctrinas religiosas (tales como las exploradas por Sartre y otros), junto con elementos de retórica, pensados para dotar a los artistas de racionalizaciones compartidas a la hora de enfrentar instancias de prueba. De esta manera muchos artistas se inventan las ilusiones necesarias para proporcionarse motivaciones de largo plazo en su labor profesional. Estos mecanismos han sido muy bien analizados por Kahneman (Menger, 2014, p.112).

Ciertamente, la historia de las varias formas de arte presenta una serie de ilustres y convincentes ejemplos de artistas cuyo genio fue reconocido sólo tardíamente en sus vidas, o incluso de manera póstuma, y cuya vida material pareciera haber sido así de difícil como lo grande de su euforia creativa. Sin embargo, las investigaciones históricas muestran que la realidad es infinitamente más compleja de lo que se creería respecto de la leyenda construida.

Las competiciones y sus sanciones aseguran la escasez de las cualidades más preciadas, aun si este factor, esencial en la profesionalización de los artistas, se reinterpreta siguiendo la lógica romántica descrita antes; es decir, desplazando en una dirección rigurosamente opuesta al del análisis económico el argumento relativo a los beneficios compensatorios de las recompensas no monetarias del artista. La negación o la deformación de ese factor dio origen a interpretaciones filosóficas idealistas o materialistas del arte; éstas proporcionaron el fundamento teórico para la valoración a ultranza de los argumentos no monetarios para la elección de la vida artística.

Mientras que la economía despliega el argumento del "ingreso psicológico" para concebir la elección aventurera de una carrera artística dentro de los límites de la racionalidad, una tradición entera analiza la especificidad de la labor artística enfatizando, en cambio, la realidad totalmente extraeconómica de la actividad creativa. Esta tradición está en la raíz que hace Marx de la distinción entre trabajo no alienado y trabajo alienado. De hecho, la creación artística ocupa una posición excepcional en los escritos de Marx, en los cuales desarrolló una estética cuyo contenido normativo hizo de la actividad artística el estándar opuesto para juzgar y criticar el trabajo asalariado. La labor artística se concibe como el paradigma del trabajo no alienado, la actividad a través de la cual el sujeto se realiza a sí mismo en la plenitud de su libertad mediante la externalización y objetivación de potencias que constituyen la esencia de su humanidad. Las relaciones sociales capitalistas reducen el arte a una mercancía y la labor artística a un trabajo asalariado, y el trabajo artístico se transforma en alienado.

Se abren dos caminos dentro de la invención utópica del trabajo no alienado. Por un lado, el trabajo artístico puede situarse en la esfera privada de la creatividad individual, fuera de las relaciones sociales. Este camino conduce rápidamente a la consagración del amateurismo artístico, donde la vocación ya no coincide con exigencias profesionales; desaparece a su vez la antigua oposición entre trabajo y tiempo libre, siendo este último la condición necesaria de una forma de creatividad que está sujeta únicamente al imperativo de la autoexpresión. Por otro lado, a la actividad artística se le puede otorgar una forma de existencia social y económica que evoca el modo artesanal de producción.

La concepción "expresionista" de la labor artística es, de hecho, aporética[62]: la pregunta sin respuesta científica sería la siguiente: cómo se les podría garantizar a los artistas condiciones

[62] Aporía: enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional

sociales mejores y más igualitarias *mientras al mismo tiempo también* se encuentran operando en un régimen de invención artística donde cada creativo es llamado a diferenciarse e individualizar su producción artística (Menger, 2014, p.114).

1.8. Ludwig van Beethoven desde el principio de incertidumbre

Menger (2014) describe las condiciones socioculturales e históricas de Beethoven, y, a su vez, aplica los criterios de su propio análisis a la carrera profesional de este músico.

La trayectoria vital de Beethoven, junto con los desafíos artísticos que debió enfrentar, no pueden dejar de vincularse directamente con las transformaciones que afectaron, a comienzos del siglo XIX, su situación social y las características de su obra creativa. A Beethoven se lo suele considerar un innovador en ambos niveles, tanto el estético como el social. Por un lado, porque marca la transición desde un viejo régimen a un nuevo modo de organizar el sistema artístico de producción, así como desde un sistema estético anterior hacia uno distinto. Y por el otro, porque representa el ascenso en poder de fuerzas sociales portadores de nuevas aspiraciones y nuevos modos de ver el mundo.

El escenario económico y social de los artistas resultó transformado, a comienzos del siglo XIX, por una serie de cambios; los mismos pueden ser vistos desde una doble perspectiva. Se produjo, por el lado de empleadores -mecenas y espónsores individuales o institucionales- una real pérdida de poder y control, cuyo debilitamiento se originó tanto por las revoluciones sociales y políticas que aceleraron el declive de las aristocracias, como por el surgimiento de fuerzas de competencia cada vez más efectivo dentro de la creciente burguesía. Por otro lado, resultó constatable una autoafirmación notable del individualismo artístico, apoyado éste en la ideología a que dieron forma los estetas de la segunda mitad del siglo XVIII; estos refundaron la teoría del individuo excepcional, un modelo que desafió la imitación y desconfió de ella, y que consistió en concebir al artista como una personalidad impredecible, en el sentido más ideal y ontológico del término. Este escenario resultó el marco psicológico del genio beethoveniano: una feroz voluntad de independencia, un espíritu de rebelión siempre pronto a resistir a la autoridad; ésta, además, privada cada vez más de ejercer un control serio en el orden intelectual (el orden más elevado de todos, puesto que sería el más directamente expresivo de los intereses supremos y universales de la humanidad). Junto a todo esto, se dio también el fenómeno de la consolidación de las estructuras

de mercado, las cuales empezaron, además, a multiplicarse enormemente. Las condiciones para la profesionalización de los músicos fueron favorecidas por la multiplicación de formas de actividad remuneradas tendientes a dar respuesta a una demanda cada vez más estimulada. Se dio entonces un masivo crecimiento del número de conciertos públicos con entrada paga, ingresos procedentes de la publicación de partituras (y sus muchas diferentes variantes: transcripciones, compendios, arreglos), una oferta de nuevas obras musicales para diferentes segmentos de mercado (en un continuo que va desde las formas más sofisticadas y exigentes del arte hasta obras destinadas a divertir o armonizar la música popular), el desarrollo de la instrucción musical, la multiplicación de actuaciones orquestales e instrumentales que pusieron en circulación obras y lanzaron nuevos encargos a compositores y actores. Tal es el círculo virtuoso en el cual se inscribe el paradigma Beethoveniano. Estos cambios operaron gradualmente y resultaron acumulativos, de modo que favorecieron el crecimiento veloz de la reputación de Beethoven y asimismo le permitieron gestionar los recursos que le valieron una emancipación precoz.

Sintéticamente, el paradigma beethoveniano es el de la intersección de una a) nueva situación social que reforzó el poder la burguesía en su batalla contra la aristocracia, b) el éxito de la norma del individualismo expresivo en el arte, y c) el desarrollo de la música de mercado (Menger, 2014, p.238).

Beethoven ciertamente no fue parte de la leyenda romántica que proclama al genio como un personaje siempre incomprendido y sufriente; al contrario, su valor fue rápidamente reconocido y, además, a nivel internacional. Es justamente el éxito precoz de este creativo profundamente original que convierte la situación en problemática y digna de estudio: ¿el éxito de Beethoven, y las características que hacen de él el paradigma de un poder artístico extraordinario, son meramente producto de inversiones hechas por mecenas, a su vez muy eficazmente promovidas y gestionadas por el compositor? ¿fue Beethoven un empresario-estratega? ¿fue acaso su capacidad de catapultarse desde sus propias audacias y éxitos lo que le permitió organizar revolucionariamente los más diversos recursos? ¿fue el representante y resultante de fuerzas sociales que lo impulsaron, sostuvieron y condujeron? ¿fue la gloriosa encarnación de quien hizo posible, mediante las transformaciones del sistema musical -que su obra aceleró o incluso originó-, el desarrollo del arte en una esfera que debía desde entonces en adelante ser mucho más autónoma? ¿No se estaría más vale ante un entorno más complejo, en el cual los vínculos múltiples y compuestos no se pueden

reducir simplemente a una relación de empleo por cuenta propia y dependencia de mecenazgos, y también, de trabajo subordinado al salario o de actividad independiente?

Los análisis respecto de la genialidad de Beethoven oscilan entre dos fórmulas. Una postula que Beethoven sería meramente la encarnación de una necesidad histórica; los cambios tenían que ocurrir, y si una persona no hubiera sido su agente, sencillamente lo habría sido otra. La otra fórmula ve al gran creador como un artista-empresario: el que toma en mano los recursos y los moviliza en busca de su beneficio, y que encarna al estratega capaz de buscar la fórmula óptima de organización de su actividad a fin de establecer un poder artístico y social equivalentes al talento que sabe que tiene.

Se trata de no llegar a puntos muertos, es decir, que anulen factores con el sólo fin de demostrar una reducción apriorística. Asimismo, además, encontrar un modelo analítico que no se limite en sí mismo a aseverar, tautológicamente, que la superioridad de Beethoven es obvia y demostrada por la considerable calidad de sus obras.

Confrontados con este desafío, Menger (2014) describe tres posibles soluciones. La primera consiste en perpetuar el diagnóstico tradicional, el de la correlación entre el destino artístico y la configuración social; es decir, una mera modelización de un juego de fuerzas. En este contexto, Teodoro Adorno introduce, además, el concepto de "verdad social"[63], siendo el genio artístico quien la produce, representa y llega a exponerla públicamente.

La segunda solución puede inicialmente parecer una variante empírica de la primera, y se apoya básicamente en la investigación sociohistórica. Norbert Elias aplicó este esquema explicativo al estudio de la carrera y conducta de Mozart[64]. Tia DeNora describió, en su investigación sobre la carrera profesional de Beethoven[65], que esencialmente se trató de una competencia de clases y modos de organización de la vida musical. Redujo de esta manera la grandeza del genio a una pura sustancia de construcción social y conflicto de intereses entre clases sociales. Uno de los recursos más espectaculares de tal teoría constructivista es la supresión de las diferencias de talento: se presupone que los compositores están todos igualmente dotados en

---

[63] Theodor Adorno, Beethoven: The Philosophy of Music, trans. Edmund Jephcott (Cambridge, UK: Polity Press, 1998); Theodor Adorno, Introduction to the Sociology or Music, trans. E. B. Ashton (New York: Seabury, 1976)

[64] Norbert Elias, Mozart: The Sociology of a Genius, trans. Edmund Jephcott (Cambridge, UK: Polity, 1994).

[65] Tia DeNora, Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803 (Berkeley: University of California Press, 1995)

capacidad creativa y que lo que hace la diferencia es la inversión de los recursos sociales y económicos aplicados más intensamente en un artista que en otro.

Finalmente, existe un posible tercer modelo de análisis. El trabajo profesional del músico se sitúa dentro de un escenario de competencia y de redes de actividad, inmersos ambos, además, dentro de una situación de típica incertidumbre. Ni el mito antiguo de un talento que equipara al compositor con los dioses, ni el igualitarismo de talento, ni tampoco la existencia de entes omnipotentes tales como "la aristocracia" o "la burguesía" que lo controlan todo, sino un sutil dinamismo de desarrollo de diferencias de talento inicialmente indeterminadas, que no anula tampoco el poder social y económico de los actores de tales redes.

La fórmula sintética sería: "Ni dado ni construido: la amplificación de diferencias de talento indeterminadas son las que permiten celebrar al genio" (Menger, 2014, p.279). El punto crucial de análisis sería descubrir cómo dar cuenta de un talento excepcional. Un tipo de explicación sostiene que el individuo en cuestión es excepcional, ya sea porque tiene aptitudes excepcionales, ya sea porque su origen social lo hace inclasificable, y por esa razón produce obras de arte excepcionales. Otra posible explicación supone que no hay, desde el punto de partida, nada excepcional sobre el individuo de genio; no es más talentoso que otros, sino que resulta estar en mano de fuerzas sociales que lo llevan a tener una carrera excepcional.

Criticando estas dos líneas argumentales, Menger (2014) propone una solución. No se tiene prueba absoluta de la presencia o ausencia de talento; primeramente, porque no se sabe exactamente qué es el talento, pero también porque no se sabría cómo medirlo independientemente de su producto -es decir, de las obras de arte-; y, además, porque medir el valor de la obra de arte no es un proceso natural y simple que se pueda lograr con incontestable objetividad. Se podría partir de la hipótesis que hace del talento excepcional una ventaja significativa en la competencia por el éxito y el origen de la carrera de un genio; pero, a su vez, realizar una leve modificación de tal hipótesis permite llegar a una solución más justa: proponer que "las diferencias considerables respecto de reputación y ganancias obtenidas por un artista han logrado su crecimiento de manera gradual mediante un mecanismo de amplificación de diferencias, las cuales se presentan, desde el inicio, totalmente indeterminadas" (Menger, 2014, p.280).

Así, se puede suponer que, inicialmente, existe apenas una pequeña diferencia de talento entre dos artistas, aceptando suponer, sin embargo, que esta diferencia es percibida suficientemente temprano por aquellos ante quienes las mismas se someten a confrontación; estos son, críticos,

músicos, públicos, etc. Luego, entonces, desde Merton a hoy, la ciencia ha logrado explicar por qué esta diferencia basta para concentrar, en el artista que es juzgado ser un poco más talentoso, una mayor demanda de atención y de recursos, y por ende se justifica darle una reputación superior. Se requieren dos condiciones para que este modelo tenga un genuino poder analítico. Se debe poder reconocer realmente esta diferencia perceptible de calidad que aparece ante los juicios producidos por profesionales y basados en comparaciones relativas múltiples. Y, simultáneamente, es necesario concebir la existencia de un espacio de confrontación, dentro del cual existe una vitalidad suficiente de opiniones y evaluaciones. En cada instancia de comparación competitiva, esta diferencia perceptible, sea chica o grande, actúa como guía tanto para el juicio como para las inversiones que pueda realizar el sistema de actores (los profesores del artista, músicos profesionales, mecenas, emprendedores de conciertos, críticos y públicos).

El esquema de amplificación dinámica que sirve como solución explica también cómo es posible que las carreras de dos artistas originalmente próximos entre sí puedan divergir radicalmente. En función de las instancias de comparación, este mecanismo de "auto-reforzamiento" o de ventajas acumulativas le permite a un artista, cuyas habilidades son mejor evaluadas y favorecidas, obtener una mayor variedad de retos, explorar más soluciones nuevas, adquirir mejores oportunidades de colaboración con profesionales sobresalientes, y sentir la mezcla de creciente autoestima y desafío perpetuamente renovado que resulta del crecimiento de su reputación.

La competitividad y la incertidumbre, que permanentemente gobiernan la actividad artística, preservan de este modo la tensión dinámica propia de la evaluación a la cual el talento es expuesto. Es sobre este fundamento que el análisis de diferencias hace que la red de relaciones establecidas por el artista juegue un rol primordial. Sea considerando la relación con sus mecenas, con determinados compañeros de orquesta, o bien, con otras diversas categorías de profesionales con los cuales Beethoven estableció lazos de trabajo y colaboración, sus redes de actividad siempre se organizaron de acuerdo con una fórmula de coincidencias selectivas. Cuando el trabajo artístico deja de estar fundado en la permanente conexión con un empleador dentro de una organización estable, como lo fue, por ejemplo, el caso de su empleo como director musical de una corte, la carrera se construye de un proyecto en otro, en relaciones de negociación y cooperación en las cuales los *partners* -músicos, organizadores de conciertos, mecenas, editores, críticos, fabricantes de instrumentos musicales, escritores y poetas, etc.- gozan de determinado valor en términos del

nivel de reputación y de influencia artística y social que permiten favorecer. La dinámica de una carrera creativa exitosa es este movimiento de creciente movilidad dentro de un mundo configurado en redes de individuos que se van conociendo y van colaborando mutuamente: cuando el talento es un factor complementario de producción y no un factor aditivo, la combinación de talentos de más o menos el mismo nivel, cada uno con su respectiva función (interpretación, mediación organizacional, edición, financiamiento), tiene un efecto multiplicador de las posibilidades de éxito de un proyecto dado y de las chances de los colaboradores del proyecto de acumular reputación.

Entre los beneficios surgidos de estas redes no menor es el efecto del mutuo aprendizaje adquirido a través de los trabajos de colaboración que se realizaron entre Beethoven y sus contemporáneos, compositores e intérpretes talentosos (tales como Clement, Duport, Kreutzer, Rode, Schuppanzig, Stich y otros). Por medio de esta interacción mutua entre pares igualmente talentosos, todos ellos lograron aumentar sus posibilidades de desarrollar competencias y pudieron involucrarse más fácilmente en proyectos creativos exigentes. Esto permite entender mejor cómo, en base a una reputación que se logra discriminar y clasificar, con métricas iniciales frecuentemente rudimentarias (talento prometedor o no tanto, primera o segunda categoría de artista o de obra, etc.), se va construyendo una jerarquía sutilmente graduada, que a la vez nunca deja de estar sujeta a las pruebas de la competencia interindividual, pero que conduce a chances que se van tornando menos iguales y llevan al florecimiento del talento creativo.

1.9. Operativización de variables

Las teorías y modelos en la explicación científica. Respecto de las posturas de la explicación científica, Concari (2001) afirma que la concepción actual y más generalizada es que las teorías explican los fenómenos describiendo la realidad subyacente a ellos y prediciendo nuevos fenómenos; asimismo, señala que Klimovsky (1995) aporta a la distinción entre explicación y predicción, diciendo de la siguiente manera: una predicción se refiere a consecuencias observacionales que son esperables que ocurran y no constituye una corroboración del enunciado dado para ello, ni da razones para la verificación (llámese comprobación, prueba, corroboración o validación, de acuerdo con la concepción de ciencia que se tenga). En la explicación, el hecho ya ha ocurrido y a través de la explicación científica se intenta dar las razones por las que ese hecho, descripto por un enunciado verdadero (verificado, suficientemente probado o corroborado, validado o consensuado, de acuerdo con la concepción de ciencia que se tenga), se ha producido así y no de otra manera. La predicción y la explicación no se diferenciarían por la estructura lógica sino porque en el primer caso no sabemos que el enunciado es válido y al hacer la predicción, si ésta se cumple, se incrementa el conocimiento fundado en datos y leyes.

Intentaremos, entonces, concluir en un modelo teórico para explicar el éxito económico y de prestigio en razón del talento y que no implicará predictibilidad.

El modelo de análisis que sugiere lo expuesto hasta aquí consiste sencilla y esencialmente en situar la carrera profesional del músico dentro de un escenario de competencia y de redes de actividad, sumidos ambos, además, dentro de una situación de inherente incertidumbre; un mecanismo de estructuración de relaciones y de amplificación de cualidades reconocidas que descansa en una diferencia inicial, que al principio resulta relativamente indeterminada.

El Cuadro I resumen los conceptos identificados, y que se han modelizado como variables de estudio con las cuales enfocar la lectura de la bibliografía correspondiente. El Cuadro II sintetiza las variables de análisis correspondientes a las delimitaciones operativas del problema y ordenadas según los objetivos específicos de la investigación.

Cuadro I

El modelo analítico:	Variable de análisis	Clasificación (subcapítulo)
Desestimará el postulado mítico de que el artista está de acuerdo con sacrificar todo en pos de su arte y de una experiencia de satisfacción, aunque tratará de identificar situaciones de dramaticidad y de goce humano y profesional en su vida personal	Construcción de un "CV laboral" describiendo formación, actividades, puestos, patrones, remuneraciones, decisiones de cambio de trabajo, de inversión, evolución de la posición financiera, balance de ingresos y egresos, relación con el dinero, estrategias de negocio, habilidades administrativas, manejo del riesgo en los negocios, estrategias de precios; éxitos y fracaso y determinantes afectivos, de salud y profesionales.	1. Vida económica y profesional, financiación y capitalización del CV profesional.
Desestimará el factor de la suerte como determinante del éxito, aunque tratará de identificar circunstancias afortunadas y desgraciadas en la vida del músico		
Estimará como factor muy importante la formación profesional y la práctica autodidáctica, aunque sin suponerlos único factor de éxito		
Desestimará el talento como mera expresión de habilidades originadas en la lotería genética y/o en la intersección entre capital genético y un entorno familiar y social que lo favorecen, aunque no dejando de identificar esas cualidades y sus circunstancias		
Entenderá como particularidad propia de la profesión artística que la capacitación lograda durante el ejercicio de la profesión y a través de la experiencia juegan un papel decisivo		
Entenderá como particularidad propia de la profesión artística que la calidad no se puede medir directamente, sino que se revela a través de pruebas puntuales; las diferencias se objetivan a través de competiciones y otros mecanismos de comparación relativa.		
Se enfocará en el mecanismo de coincidencias selectivas, el cual permite al artista, cuyas habilidades son mejor evaluadas y favorecidas, obtener una mayor variedad de retos, explorar más soluciones nuevas, adquirir mejores oportunidades de colaboración con profesionales sobresalientes, y sentir la mezcla de creciente autoestima y desafío perpetuamente renovado que resulta del crecimiento de su reputación.		
Tomará como punto de partida la superioridad artística, pero no se limitará en sí mismo a aseverar, tautológicamente, que el éxito es obvio y demostrado por la indiscutida calidad de las obras	Descripción de la trascendencia y el legado del músico en estudio desde la perspectiva actual	2. Trascendencia y legado

Desestimará “el mito”, aunque tratará de identificar aquellos que la historia ha venido construyendo alrededor de los músicos estudiados	Descripción de los mitos construidos alrededor de los músicos en estudio	
Desestimará concebir la creación artística como una actividad completamente colectiva, con la consecuente eliminación de la individualidad	Descripción de la personalidad y temperamento del músico	3. Personalidad y temperamento
Desestimará la fórmula del artista-empresario, que toma en mano los recursos y los moviliza en busca de su beneficio, y que encarna al estratega capaz de buscar la fórmula óptima de organización de su actividad a fin de establecer un poder artístico y social equivalentes al talento que sabe que tiene.	Descripción de la relación del músico con el dinero, las fuentes de inversión, manejo de influencias y otros recursos	4. El dinero
Desestimará el estereotipo de acuerdo con el cual el acto creativo se asume con una postura indiferente a las expectativas de todo público; una pureza de intención intimista y la absoluta indiferencia respecto del éxito, como garantía del mismo	Identificación del interés del músico por las expectativas y reacciones de sus contemporáneos, aun no siendo capaz de determinarlas con certeza. Identificación de otros estereotipos. Relación del músico con el mundo y su "misión" dentro de él	5. El éxito, el mundo, el tiempo y el riesgo
Se enfocará en la manera en que los artistas aprenden a gestionar los riesgos consecuentes de su trabajo, que normalmente es a través del pluriempleo, de una versatilidad de roles, de la diversificación en un portfolio de vínculos laborales, y del logro de ingresos a partir de subsidios estatales; la gestión del riesgo ocupacional es una constante, y resulta algo básico para la supervivencia económica y el éxito personal		
Desestimará el postulado del "igualitarismo de talento" (por el cual el éxito sería producto pura y exclusivamente de las fuerzas sociales actuantes)	Puesta en relieve de las características de originalidad correspondientes a la idea creativa	6. Propósito de la acción y originalidad de la idea

Desestimará el postulado de la existencia de "entes omnipotentes" (tales como la aristocracia o la burguesía) "que lo controlan todo", aunque tratará de identificar las circunstancias históricas, sociales y culturales que influyeron en la carrera profesional	Descripción del entorno de la época, desde una perspectiva histórica, política, cultural y social	7. Contexto socioeconómico y cultural
Desestimará la fórmula que asocia al músico con la encarnación de una necesidad histórica ("los cambios tenían que ocurrir, y si una persona no hubiera sido su agente, sencillamente lo habría sido otra").		
No se limitará a reducir la cuestión de la incertidumbre del éxito a la admiración, indiferencia o rechazo de un público en relación con la obra y su creador	Análisis de las relaciones de competencia, de colaboración y cooperación entre todos aquellos que constituyen el mundo artístico (pares, patrones, clientes, públicos, etc.)	8. Las redes. Colaboradores, Pares, Clientes, Públicos y Competidores
Desestimará considerar el acto creativo como un mero impulso frágil, incierto, amenazado por sus propios problemas intrínsecos, circunscribiéndolo a la persona del artista		
Se enfocará en descubrir el trabajo profesional del músico como situado dentro de un escenario de competencia y redes de actividad, sumidos ambos, además, dentro de una situación típica incertidumbre.		
Se enfocará en explicar que las considerables diferencias en reputación y ganancias obtenidas por el artista han logrado su crecimiento de manera gradual mediante un mecanismo de amplificación de diferencias, las cuales se presentan inicialmente totalmente indeterminadas		
Se enfocará en la competitividad y la incertidumbre que preservan la tensión dinámica de la evaluación a la cual el talento es expuesto, y jugando así la red de relaciones un rol primordial. Las redes están organizadas de acuerdo con una fórmula de coincidencias selectivas, donde uno de sus principales beneficios es el mutuo aprendizaje		

Cuadro II

Objetivos específicos y temáticas de exploración	Variables de análisis
Objetivo 1. Factores de éxito artístico de cada uno de los compositores en estudio	Formación, entorno familiar, trayectoria, etapas de la carrera artística. Determinantes de personalidad, afectivos, de salud y profesionales.
Objetivo 2. Estrategias y organización de los aspectos económicos de las carreras profesionales de los tres compositores en estudio	Actividades laborales, puestos, patrones, remuneraciones, decisiones de cambio de trabajo, decisiones de inversión, estrategias de negocio, habilidades administrativas, manejo del riesgo en los negocios, estrategias de precios, evolución de la posición financiera, balance de ingresos y egresos, relación con el dinero.
Objetivo 3. Influencia del entorno en que vivieron los compositores en estudio sobre sus estrategias económicas.	Descripción del entorno de la época, desde una perspectiva histórica, política, cultural y social. Relaciones de competencia, de colaboración y cooperación con el mundo externo: pares, patrones, instituciones, clientes y públicos.
Objetivo 4. Factibilidad de extrapolación de las conclusiones de análisis a otras actividades creativas enfrentadas a incertidumbre.	Ampliación y afinamiento de los conceptos correspondientes al marco teórico (Efecto San Mateo, Coincidencias selectivas, Principio de incertidumbre, etc.). Análisis del juicio de validez respecto de los casos de estudio; condiciones para la extrapolación

1.10. Fuentes[66]

Federico Chopin. Las cartas de Chopin, una fuente primaria y privilegiada de datos, se encuentran compiladas en el libro "Correspondencia de Federico Chopin" de Bronislas Edourad Sydow, y componen un compendio de más de 700 cartas. Gracias a esta correspondencia fue factible reconstruir casi día a día la existencia del músico. Incluye, además, intercaladas de manera cronológica, las cartas dirigidas a Chopin por miembros de su familia, así como otras cartas con y entre personajes de su época.

"Les trois romans de Frédéric Chopin", publicada en el año 1886 por el Conde Antoni Wodzinski (1848 ó 1852 – 1928) es la primera biografía de Chopin; sumamente rica en detalles y teniendo al mismo tiempo el valor de la memoria de un contemporáneo adolece, sin embargo, como preocupación principal, la de garantizar pruebas documentales. Ha resultado así una lectura obligatoria, pero de mero valor referencial.

En la historia de las biografías de Chopin, Frederick Niecks (1845-1924) se destaca por haber salido del reino de la imaginación y de la fantasía hacia el de la musicología. Sin embargo, no logró pasar la prueba del tiempo y la posterior biografía de Ferdynand Hoesick (1867-1941) corrigió algunos erros; además de resultar monumental, revisó biografías anteriores, tales como las de Franz Liszt y Moritz Karasowski[67]. Esto fue la base para biografías y estudios posteriores, rigurosamente ordenados y completos. Así, la biografía del poeta y periodista polaco Kazimierz Wierzynski (1864-1969), con prólogo de Arthur Rubinstein[68], tiene el valor de provenir un escritor de quien Rubinstein afirma que "encarna la voz y el espíritu de Polonia".

Finalmente, y de consideración prioritaria han sido las biografías de estos últimos tiempos, tales como las de Bernard Gavoty (1974) y la recientemente publicada (2018) de Alan Walker, quien se precia de incorporar mucha información a partir de la investigación sobre Chopin en años recientes (Walker, 2018, p.8). Walker llega a cuestionar las fuentes de Gavoty relacionadas con una correspondencia inédita entre Chopin y Solange Sand; a su vez, ambos invalidan las fuentes de Wierzynsky en relación con una supuesta correspondencia intercambiada entre Chopin y Delfina

---

[66] Observación: Todas las citas provenientes de las fuentes en idioma inglés son de traducción propia y se invita al lector a cotejar la versión original de los textos.
[67] Moritz Karasowski (1823-1892), violoncelista, compositor y escritor polaco
[68] Arthur Rubinstein (1887-1982), pianista polaco-estadounidense, considerado uno de los mejores del siglo XX

Potocka -según la cual habrían sido amantes-. Walker también refuta la supuesta relación sentimental entre Chopin y su alumna y protectora Jane Stirling. La duda acerca de si asignar veracidad o no a documentos inciertos obligó, naturalmente, a prescindir para esta investigación de tales referencias.

Un libro de especial consulta ha resultado también "La vida romántica de Federico Chopin" de Michel Raux Deledicque, quien, nacido en París se radicó en Buenos Aires desde 1813. Según refiere, su biografía fue escrita después de prolijas y minuciosas búsquedas y cotejos entre las más diversas fuentes de consulta, siguiendo carilla por carilla, línea por línea, las cartas que se conservan de la copiosa correspondencia de Chopin a sus familiares y amigos. Al momento de su aparición en 1948 nadie hasta entonces habría seguido esta técnica biográfica. Se precia de impregnarse del encanto de muchas de ellas y captar el espíritu con que fueron redactadas, para extraer del conjunto lo esencial y perenne, con el propósito de ofrecer la información más exacta y fiel acerca de la vida y obra de Federico Chopin (Raux Deledicque, 1948, prólogo "al lector"). No es menor la circunstancia de que esta obra suma, además, el trabajo de rememoración de los años mozos del autor, cuando, según relata, interrogaba ávidamente sobre Chopin a su abuelo[69], que lo conoció y trató íntimamente; evocando la época en que, a principios de su carrera profesional, tuvo el honor de ser presentado a la venerable señora Pauline Viardot[70], íntima amiga de Chopin y de George Sand; recordando las interminables conversaciones con su viejo e inolvidable maestro Camille Siniat-Saëns, tan ligado a toda la generación de admiradores y discípulos de Chopin.

Johann Sebastian Bach. La tradición biográfica relativa a su figura puede considerarse iniciada en vida del compositor, quien ya recogió y transmitió datos sobre la extensa saga musical de la familia Bach y acerca de su propia persona. Este testimonio fue ampliado con informes de primera mano reunidos por Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), influyente compositor él mismo de la generación anterior a Mozart y Haydn, e hijo de Johann Sebastian. Muchos de estos aportes sobre la vida del gran Bach sirvieron de base a la primera biografía como tal escrita sobre el músico, que se debe a Johann Nikolaus Forkel (1749-1818); su libro "Über Johann Sebastian

---

[69] "Mi abuelo, que lo conoció, me contaba que era tal el prestigio que rodeaba a Chopin que, al verlo entrar en alguna parte, el tono de las conversaciones se apagaba enseguida, como si se hubiese tratado de algún alto personaje, y que los mismos ancianos le daban muestras de respeto, a pesar de que apenas tenía entonces treinta y cinco años" (Raux Deledicque, 1948, p.321)

[70] Pauline Viardot-García (1821-1910), cantante de ópera y compositora francesa

Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" (Leipzig, 1802) es la piedra fundacional de los estudios bachianos.

Hacia fines del siglo XIX, la biografía del tipo romántico – que hacía del artista un individuo único, el héroe de los tiempos modernos- recibió al fin la matización y el rigor de la naciente disciplina musicológica. La autonomía científica así surgida permitió dar cuerpo al monumental estudio biográfico y musical "Johann Sebastian Bach" (Leipzig, 1873-1880) de Julius August Philipp Spitta (1841-1894). Es una cumplida y cabal realización de la literatura científica que difícilmente se presta a una refundación. Resulta una obra de valor permanente, fuente indispensable para el estudio y la obra de Bach, cuya primera edición salió a la luz en 1873; sin embargo, "son tan enormes las proporciones en que se desarrolla la biografía de Spitta, que el lector acaba perdiendo completamente de vista a Bach", según declara Terry en el prólogo de su propia biografía de Bach. Charles Stanford Terry (1864-1936), autor de numerosos estudios sobre la vida y obra de Bach, destaca por su capacidad para reunir información y sacar a la luz nuevos detalles, aunque mayormente de segundo orden. El organista, teólogo, filósofo y misionero Albert Schweitzer (1875-1965) produjo su obra "J. S. Bach, le Musicien-poète" (Leipzig, 1905); este autor puede ser considerado un mero seguidor de Spitta en el aspecto biográfico, si bien incluso hoy mantiene una cierta vigencia musical y un gran interés histórico.

Esta investigación se focalizará en dos fuentes. Por un lado, y principalmente, en la versión compendiada por Wolfgang Schmieder de la obra de Spitta, en su edición de 1950 que, a la vez que respetar los grandes valores del texto original, descarta su abrumadora masa de disquisiciones teórico-musicales. Por otro lado, suma los aportes de Klaus Eidam, quien en su obra "La verdadera vida de Johann Sebastian Bach" (1999) lo critica razonablemente, sobre todo por lo que atañe a los fallos de contexto. Eidam da fe de un estudio minucioso de las fuentes, en particular de las actas del Concejo de Leipzig, dibujando una nueva biografía de Bach basándose en hechos hasta ahora a menudo ignorados y enfrentándose con sentido crítico a los biógrafos consagrados y corrigiendo muchas leyendas. Asimismo, analiza críticamente los juicios y las conclusiones de los otros destacables biógrafos o especialistas de Bach, tales como Christoph Rueger (1942 -), Walther Siegmund- Schultze (1916-1993), Friedrich Smend (1893-1980), Joshua Rifkin (1944-), Martin Geck (1936-2019) y Charles Standford Terry.

Wolfgang Amadeus Mozart. Según refiere Solomon (2007, p.500), en1792, Marianne von Berchtold, la hermana de Wolfgang, cumpliendo escrupulosamente la ambición de su padre de escribir la vida de Mozart, le proporcionó el editor Schlichtegroll sus reminiscencias personales, las de Schachtner (un amigo de la familia que los frecuentaba en la infancia de Wolfgang y Marianne), así como una biografía esquemática; todo ello buscaba a apuntalar las opiniones de su padre, enfatizando que el genio de Mozart era producto de la empresa familiar y describiendo los primeros viajes como la edad de oro. Constanze Mozart compró y destruyó toda la segunda edición del libro de Schlichtegroll porque un pasaje ofensivo retrataba su vida matrimonial bajo una luz muy desfavorable. Proporcionó, entonces, a Franz Xaver Niemetschek (1766 - 1849, filósofo, crítico musical y catedrático universitario checo) un gran número de documentos para su investigación. Así, Constanze, pronto equilibró la balanza utilizando la biografía de Niemetschek para contar la historia de Mozart desde su propio punto de vista. Más tarde, en 1828 apareció publicada una biografía de Mozart escrita por el segundo marido de Constanze, Georg Nissen.

Para el presente trabajo de investigación se ha recurrido a la biografía de Otto Jahn, publicada por primera vez en el primer aniversario del nacimiento de Wolfgang, y cuyo rigor documental es incuestionable. Solomon (2007) y Blot (2015) agregan sus propios esfuerzos de actualización documental, así como personales puntos de vista sobre mitos, interpretaciones y conclusiones que cuestionan los enfoques tradicionales.

CAPÍTULO II

Federico Chopin.

"Mi corazón tan débil y dulce, que tuvo tanto valor para lo que deseaba…"

Federico Chopin

2.1. Vida Económica, profesional, financiación y capitalización del CV profesional

Polonia. Vida de familia. Su bisabuelo fue un modesto viñador y, asimismo sus abuelos también fueron pobres campesinos y viñadores. Su abuelo, además, y fuera de las épocas de trabajo en el campo, era fabricante de vehículos, dueño de una carpintería de carruajes.

Su padre, Nicolás Chopin (1771 – 1844), nació en Marainville-sur-Madon (a cuarenta kilómetros de Nancy), en la provincia de Lorena, Francia. En 1787, con dieciséis años y luego de terminar sus estudios secundarios, llegó a Varsovia acompañando al administrador de un conde polaco (dueño del castillo y de las tierras de Marainville y de latifundios en Polonia). Al llegar a Polonia, Nicolás traía consigo una flauta, un violín y unos pocos dineros (Raux Deledicque, 1948, p.23). Trabajó en una manufactura de tabacos y rapé (entonces estimulante de moda), como encargado de caja y de los libros contables. A raíz de la crisis política del año 1794 quedó desamparado y sin recursos, y para vivir tuvo que dedicarse a dar lecciones de francés. Consideró entonces la posibilidad de volver a Francia (lo cual había descartado hasta entonces, dado que le habría implicado ser convocado en los ejércitos de Napoleón); sin embargo, casi partiendo, cuestiones circunstanciales de salud se lo impidieron. En lugar de regresar, unió su suerte a la de Polonia, alistándose como soldado de la insurrección y tomando parte activa en las luchas revolucionarias contra los rusos durante unos seis meses; conoció así la amargura de una lucha justa y sin esperanzas (Wierzynski, 1952, p.24). Abrazó a Polonia como si fuera su propia nación, generándose en él un profundo sentido de patriotismo (Walker, 2018, p.21). Perdió el contacto con su familia; cuando Federico Chopin fue a instalarse en París, en 1831, no sabía que tenía dos tíos en una provincia francesa. El sesgo de su espíritu, fundamentalmente realista, no lo empujaba a soñar; se trataba de hecho de un lorenés aclimatado en Polonia que había traído en su magro equipaje las virtudes de su terruño: tenía el espíritu claro, el alma minuciosa, y un sólido instinto de economía que gobernaba todos sus actos. Pasados los años, hasta llegó a encontrar la manera de

ahorrar sobre su sueldo de profesor una suma de 20.000 rublos que prestaría a un futuro alumno suyo -Miguel Skarbek- (Gavoty, 1987, p.24).

Gracias a su confiable reputación, obtuvo un puesto de preceptor en el castillo de la esposa de un gobernador de provincia (la condesa Laczynka -quien sería luego la condesa Walewska, amante de Napoleón I-). Ésta lo recomendó a la Condesa Skarbek, para quien comenzó a trabajar, en 1802, como preceptor de su hijo mayor, de un total de cinco hermanos. Nicolás se transformó así, con rapidez, de un pequeño campesino francés en un burgués polaco de la más fina especie, logrando en Polonia lo que no logró en Francia: la ocasión de completar su instrucción y adquirir una cultura refinada. De esta manera, pudo más tarde enseñar a su hijo Federico, además del francés, los idiomas inglés, polaco, alemán y latín (Raux Deledicque, 1948, p.23).

La madre de Federico Chopin, Justyna Krzyanowska, nació en Izbica (a aproximadamente 250 kilómetros de Varsovia), en 1780; era huérfana de padre y madre, de familia noble, aunque pobre. El no poseer propiedades le anulaba probablemente toda posibilidad de casamiento. Conocía el idioma francés y sabía cantar, con una hermosa voz de soprano, y tocar el clave. Era parienta lejana la condesa Skarbek, cuyas finanzas reducidas le permitían apenas servirse de algunas damas de honor; entre ellas se contaba Justyna, a quien convocó a sus fincas de Zelazowa Wola, Mazovia, a unos 60 kilómetros de Varsovia. Resultó ser una excelente ama de llaves y muy prudente con el dinero. En esa aldea se conocieron y se casaron los padres de Federico en 1806. La condesa proporcionó una pequeña dote a la novia, que sirvió para los gastos del establecimiento de la pareja.

El 1° de marzo de 1810 nació Federico Chopin, para cuando Nicolás llevaba ya veinte años en Polonia. Antes había nacido su hermana mayor, Luisa, (1807), y posteriormente nacieron Isabel (1811) y Emilia (1813).

Chopin tenía apenas unos meses cuando su padre fue designado profesor titular de francés en el Liceo de Varsovia; toda la familia abandonó el campo para vivir en la ciudad, ocupando un departamento en el Palacio Sajón, donde funcionaba el Liceo. Poco tiempo después Nicolás logró un nombramiento similar en la Escuela de Artillería e Ingeniería, y más tarde otro en la Academia Militar. La situación de la universidad y de las escuelas pronto se mostró como precaria. Los desastres políticos habían empobrecido de tal modo a Polonia que los titulares de cátedras (como así también quienes desempeñaban muchas otras profesiones), estaban bastante mal remunerados, el sueldo era modesto y no se pagaba con regularidad; a los profesores se les consentía tomar alumnos como pensionistas. Justyna, de sensibilidad exquisita, pero que no le impedía ser una

administradora previsora, sugirió a su marido abrir un pensionado. Se aceptaban sólo a jóvenes de las mejores familias nobles, que vivían en el interior del país, y que podían encontrar a la vez un hogar, ayuda en sus lecciones y una educación distinguida. En poco tiempo los padres de las mejores familias de Polonia competían por una vacante, a pesar del hecho de que la cuota era alta: 4.000 zlotys por año; esto era más de un sueldo anual de muchas familias de Polonia. Aun después de obtener el rango de profesor de dedicación completa en el Liceo, el sueldo de Nicolás nunca pasó los 3.000 zlotys anuales. Resultaba una gran cantidad de ingresos, lo cual da cuenta del hecho de que la familia Chopin pudo afrontar, en varios momentos de su vida, el lujo de viajes al extranjero, a lugares como Bad Reinerz en Silesia o Carlsbad en Bohemia. Asimismo, Nicolás no tenía ninguna dificultad en transferirle a Chopin grandes sumas de dinero luego de dejar Polonia y establecerse en el extranjero (Walker, 2018, p.45). El pensionado le procuró a Chopin compañeros de su edad, la mayoría de los cuales seguirían siendo sus amigos durante toda su vida, hijos casi todos de propietarios rurales pertenecientes a una clase acomodada, de buena cepa y cuidada educación.

Ya en sus primeros años de vida, Chopin demostró una excepcional sensibilidad para la música. Su hermana Luisa, tres años mayor que él, le había enseñado cómo colocar sus pequeñas manos sobre el teclado. Su madre tocaba muy bien el clave y su talento habría de tener una rara y profunda influencia sobre el ánimo del niño, de quien fue, a la edad de cuatro años, su primera maestra (Sydow, 1958, p.13). Su canto debió estar comprendido dentro de los primeros sonidos que escuchó Federico de niño (Walker, 2018, p.31). A los seis años parecía conocer de antemano lo que su madre intentaba enseñarle. Entonces, un amigo de la casa, el músico pedagogo Alberto Zywny, checo de nacimiento y gran admirador de Bach, pasó a ser maestro de Chopin; también le dio a conocer el genio de Mozart. Cobraba 3 o 4 zlotys por hora, lo cual era un precio moderado (Wierzynski, 1952, p.43). Bajo una dirección netamente técnica, Chopin hizo tales progresos que pronto el maestro no tuvo más contenido que enseñarle y se dedicó entonces a escribir las primigenias composiciones del niño, que salían de gran facilidad de sus pequeños dedos. Su fenomenal memoria le permitía repetir sus improvisaciones o las composiciones no copiadas. Zywny fue el único profesor de piano formal que Chopin tuvo en toda su vida. Sus lecciones cesaron cuando Federico tuvo doce años de edad. A partir de entonces el muchacho quedó librado a su propio camino para con el teclado, y lo hizo con un sentimiento tan instintivo respecto del instrumento que a los diecinueve años de edad ya era un virtuoso formado exhaustivamente,

comenzando a componer el primero de sus Doce Estudios, op. 10, a fin de darse a sí mismo nuevos problemas técnicos para resolver (Walker, 2018, p.50).

A los siete años se imprimió la primera composición conocida de Chopin -una Polonesa dedicada a su maestro Zywny- en una imprenta parroquial. El maestro tuvo, de hecho, un rol importante en persuadir a esta casa editorial privada. La publicación le valió su primer editorial de prensa, donde fue reconocido como "niño prodigio": "Si este niño hubiera nacido en Alemania o Francia, seguramente habría atraído la atención del mundo entero (…) la falta de publicidad oculta a los genios de la comunidad más amplia". El niño se ha transformado en el padre de sí mismo (Walker, 2018, p.51).

Pocos días antes de cumplir sus ocho años dio su primer concierto público, para la sociedad de beneficencia local, siendo sus asistentes los principales miembros de la aristocracia y las fortunas polacas. La prensa polaca comenzó a referirse a él como el "Mozart polaco". Comenzó entonces a recibir incontables requerimientos para las reuniones de la aristocracia varsoviana. Toda la nobleza polaca se disputaba el placer de verlo de cerca y hacerlo tocar, y su presencia se volvió imprescindible en los salones de Varsovia. Así, comenzó a trabar relaciones con los miembros de la alta sociedad, los cuales influyeron sobre toda su vida, y especialmente sobre el desarrollo de su talento, que tanto necesitaba para florecer de esa tibia atmósfera de distinción, refinamiento y nobleza (Raux Deledicque; 1948, p.11). Pocos meses después, cuando la madre del Zar (María Feodorovna) fue a la capital polaca, le presentaron a Federico como el famoso niño prodigio de la ciudad, y éste le ofreció dos polonesas compuestas por él mismo. De igual manera era presentado a todas las celebridades que visitaban la ciudad; de la entonces famosa cantante Angélica Catalani, recibió como regalo un reloj de oro, con una dedicatoria (que Chopin usó toda su vida).

Una distinguida aristócrata polaca (la princesa Czertwetynska), sentía tal predilección por el niño que iba a buscarlo en persona en su carroza a la puerta del colegio del profesor Chopin; fue en su propio palacio donde lo presentó un día a la esposa del Duque Constantino Pavlovich Romanov. Éste lo recibió en la más absoluta intimidad, y a partir de esa ocasión la carroza real de su hijo (el príncipe Pablo, de edad similar a la de Chopin), iba frecuentemente a buscar a su pequeño amigo Federico, escoltado por soberbios cosacos, para pasar la tarde en el palacio imperial. La música de Chopin afectaba al Duque como podía afectar a una serpiente; aquel hombre venenoso se volvía tranquilo y humilde bajo la magia del niño (Wierzynski, 1952, p.51). Federico compuso una marcha para el Duque, que también fue publicada, aunque anónimamente. Durante las revistas

militares, Chopin oía que las orquestas tocaban su composición, y veía compañías, batallones y regimientos que desfilaban a sus compases.

En 1815 se había creado el Congreso Real polaco, como consecuencia de los levantamientos de las guerras napoleónicas, y el nuevo orden trajo consigo la necesaria estabilidad para el florecimiento de la cultura en la capital de la nación. Durante quince años los salones de la aristocracia fueron el centro de la vida artística de Varsovia. En las suntuosas residencias se llevaban a cabo obras de teatro, poesía, exhibiciones de arte y conciertos de cámara, las cuales a su manera eran tan importantes para la vida cultural de la capital como lo eran el Teatro Nacional y el Conservatorio de Varsovia, hasta que todo fue cerrado cuando aconteció el levantamiento fallido de 1830. Este período de quince años coincidió con el desarrollo de Chopin como músico, y cuando partió de su país muy poco antes del levantamiento, se encontraba completamente formado (Walker, 2018, p.54).

La imagen repetida del "joven príncipe", con la cual se lo asoció ya en vida a Chopin está perfectamente justificada (Gavoty, 1987, p.35). En sociedad se le daba un trato honorífico de príncipe (Liszt, 2003, p.38). Además, la educación de Chopin, en todo sentido excepcional, lo emparentó también desde su juventud con los príncipes de su raza, cuya compañía prefería a la de todos los demás, no por esnobismo, sino por sentimiento de igualdad intelectual; pensaba como ellos, hablaba su idioma (Gavoty, 1987, p.40). Ningún músico del mundo ha recibido la educación refinada con que se benefició Chopin (Gavoty, 1987, p.35).

En 1823 dio tres conciertos en la Sociedad de la Caridad de Varsovia, y un concierto en el Conservatorio, donde se presentó como solista acompañado por orquesta, Estos conciertos lo revelan como un artista maduro más allá de sus años y marcaron un punto de no retorno en su desarrollo como pianista (Walker, 2018, p.62).

En ese mismo año, 1823, los padres lo anotaron en el Liceo (una suerte de bachillerato) donde, a través de un examen, fue admitido en el Cuarto Curso; hasta entonces había sido escolarizado en el hogar, por parte de sus padres y de tutores privados contratados. Cursaba al mismo tiempo el Conservatorio, destacándose así de la mayoría de los chicos de su edad, que se conformaba con una cosa o la otra. Entre sus materias figuraban: matemática, literatura polaca, química y ciencia, filología clásica y griego, dibujo y perspectiva. Resultaba una de las mejores educaciones de Polonia (Walker, 2018, p.65). En 1827 obtuvo el certificado de madurez, que le abrió las puertas de la universidad, a la cual decidió renunciar para dedicarse a la música. Por su

parte, en el Conservatorio completó sus nociones teóricas de contrapunto y armonía y de composición bajo la dirección de Joseph Elsner; éste era oriundo de Silesia, viejo amigo de la familia Chopin y el único compositor de importancia en Varsovia. Tuvo el gran mérito de haber dejado que Chopin desarrollase sin obstáculos sus aptitudes y de permitirle seguir sus propios caminos, aunque lo inició muy profundamente y concienzudamente en los secretos de la música, pero libremente y conforme a las aspiraciones de su genio innato. Chopin resultó ya a esa edad un compositor maduro (Sydow, 1958, p.14). Elsner no era esclavo de la rutina; aplicó un método especial a Chopin y toleró sus innovaciones; de este modo obtuvo la clase de ayuda más importante para un artista creador: la seguridad en las cosas que eran inciertas para él y la aptitud de juzgar por sí mismo (Wierzynski, 1952, p.81). Al final, el maestro sólo ayudó a Chopin a convertirse en Chopin (Wierzynski, 1952, p.91). Sus alumnos lo admiraban profundamente, y no menos el mismo Chopin. Llevaba a sus alumnos a conocer no sólo el mundo externo, sino también el mundo de dentro de ellos; no le interesaba producir clones, ni de sí ni de otros (Walker, 2018, p.107). Del vasto universo musical, que los estudios de Chopin en el Conservatorio abrían ante él, el piano comenzó a surgir como un mundo aparte; en este aspecto se vio condicionado por sus composiciones, que cada vez lo unían más con su instrumento favorito (Wierzynski, 1952, p.85).

Durante esos mismos años de adolescencia habían ya comenzado a nacer en Chopin sus deseos de salir de Varsovia. Su padre, sin embargo, le aconsejaba no partir sin terminar su último año de conservatorio y componer más obras mientras no tuviera que luchar por su sustento. Nicolás supo lo bastante como para reconocer enseguida los dones excepcionales de su hijo, pero siempre mantuvo la cabeza fría, y en cierta medida Chopin heredó ese pudor de los sentimientos que dio, al mismo tiempo, una música ardiente y comentarios reservados (Gavoty, 1987, p.24). La cantidad de obras compuestas mientras fue alumno del Conservatorio no deja de sorprender (Walker, 2018, p.109). No se debe pasar por alto la cantidad de horas que pasaba en la casa editorial Brzezina, husmeando las últimas composiciones que aparecían en Viena, París y Berlín; fue una parte muy importante de su educación, que lo ayudó a conectarse con el amplio mundo musical fuera de los límites de Polonia (Walker, 2018, p.111).

De esa misma época se registra que comenzó a dar algunas clases particulares.

En el año 1825, Chopin ganó el favor del Zar recibiendo un anillo de diamantes; se trataba de un concurso, en el cual se intentaba promocionar un nuevo instrumento de teclado y pedales, conocido como *aelomelodicon,* Ese mismo año la casa de música más famosa de Varsovia (Andrej

Brzezina) publicó una nueva obra (el rondó en do menor), que se vendía al precio de 3 zlotys, y que significó que definitivamente ya no era patrocinado por sus amigos, sino por un editor. En ella, el compositor de quince años hablaba con su voz propia, y esto era lo que consideraba como el hecho más importante (Wierzynski, 1952, p.71). Poco después, se publicaron dos obras más (la Mazurca en sol menor y la Mazurca en si bemol mayor), en una edición más modesta.

Ya en 1824 su salud presentaba signos de fragilidad, y su aspecto demacrado era causa de preocupación (Walker, 2018, p.69). En 1826 realizó, por motivos de salud, un viaje al balneario de Reinerz en Silesia, con su madre y dos de sus hermanas. Allí habría sido donde dio sus dos primeros recitales fuera de las fronteras de Polonia, con fines de beneficencia, para huérfanos. El segundo concierto habría sido la repetición a la que llevó el éxito del primero.

Logró enviar al extranjero, a un editor vienés, dos composiciones (entre ellas la que fueron las famosas "Variaciones sobre un tema de Don Giovanni"), compuestas en 1827, que, sin embargo, no fueron publicadas sino posteriormente, cuando tuvo la ocasión de viajar él mismo a Viena, en 1829.

En 1827 murió su hermana menor, Emilia, víctima de tuberculosis. En ese mismo año, la familia se mudó del departamento que ocupaba en la universidad por motivos de la expansión de esa institución; pasaron así del Palacio Casimiro al Palacio Krasinski.

En 1828 realizó un viaje a Berlín (invitado como acompañante de un profesor que acudía a esa ciudad por un congreso de ciencias naturales), con la intención de obtener alguna oportunidad de conocer músicos influyentes y de darse a conocer. Nicolás Chopin favoreció la idea: lo que el muchacho necesitaba en ese importante momento de su vida era la exposición al amplio mundo musical (Walker, 2018, p.126). "Vi a Spontini, Zelner y Mendelssohn, pero no hablé a ninguno, porque era demasiado tímido para presentarme[71]" (Sydow, 1958, p.110). Mendelssohn le pudo haber abierto muchas puertas en Berlín, pero no debió ser (Walker, 2018, p.128). Visitó fábricas de piano y la librería de Schlesinger, quien años más tarde sería uno de sus principales editores.

En 1829 quedó deslumbrado por Paganini, quien visitó Varsovia en una gira de conciertos. A Chopin le pareció un innovador, un revolucionario y un creador de la categoría a la cual él quería pertenecer (Wierzynski, 1952, p.96). En julio concluyó sus estudios del Liceo, pasando los exámenes de manera excelente.

---

[71] Carta a sus padres, Berlín, 20 de septiembre de 1826

También en el año 1829 realizó su primer viaje al extranjero, cuyo principal objetivo fue el de darse a conocer al mundo; el destino preferido y casi obligado era Viena (en esa ciudad, dos años antes, había fallecido Beethoven; era además la ciudad natal de Schubert[72], y la patria adoptiva de Gluck[73], Haydn[74] y Mozart). Su padre presentó una solicitud al Estado para conseguir un subsidio: "Ya sólo le falta a ese joven, que promete las más bellas esperanzas, realizar una gira por el extranjero y especialmente por Alemania, Italia y Francia, para que se forme completamente con los buenos ejemplos. Como los fondos necesarios para tal viaje, que puede durar hasta tres años, no son proporcionados a mis pequeñas entradas, basadas únicamente en mi pensión de profesor, me dirijo a V.E., Señor ministro, con esta humilde petición, a fin de que se digne obtener del Consejo Administrativo cierta ayuda para el viaje de mi hijo, sacada de los fondos a disposición del Gobernador[75]" (Sydow, 1958, p.117).

El ministro Graboswsi aprobó la solicitud y elevó una nota al ministro de asuntos internos, solicitando 5.000 zlotys anuales; el trámite fue rechazado, pretextando que era imposible "disipar los fondos públicos para alentar a semejantes artistas". El motivo de fondo pudo haber sido que Chopin no fue capaz, o no quiso, remitir una composición que satisficiera los requisitos académicos. No fue el caso de Tomás Nidecki (1800-1852), compañero de estudios de Chopin y discípulo de su mismo maestro Elsner, quien había recibido una beca, uno o dos años antes, para seguir sus estudios en Viena; en esa ocasión el postulante presentó como obra una misa a cuatro voces con acompañamiento orquestal. El dinero debió salir entonces del propio peculio de su padre. Chopin se estaba convirtiendo en una responsabilidad financiera para su padre. Seguía viviendo en casa y no gozaba de ingresos regulares. Las perspectivas de un músico, aunque fuera talentoso, de ganar una posición lucrativa en Varsovia eran remotas. Algunos de tales pensamientos deben haber preocupado a Nicolás a medida que observaba el desarrollo espectacular de su hijo (Walker, 2018, p.127).

Algunos escritores sostienen que el príncipe Radziwill, gran terrateniente polaco, pagó los estudios de Chopin y lo ayudó financieramente, pero eso sería una leyenda que carece de todo fundamento. Es posible que los recitales de Chopin niño en los salones aristocráticos se viesen

---

[72] Franz Schubert (1797 -1828), compositor austríaco
[73] Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositor alemán
[74] Joseph Haydn (1732-1809), compositor austríaco
[75] Carta de Nicolás Chopin al ministro Estanislao Grabowski, Varsovia, 13 de abril de 1929

recompensados con algo más que aplausos, y que el reloj de oro de madame Catalani no fuese el único recuerdo costoso que recibiese. También es posible que el príncipe, amante de la música, demostrase mayor munificencia que otros al remunerar su actuación. Pero no existen razones válidas para atribuir a Antoni Radziwill el papel que correspondió a la prerrogativa paternal de Nicolás Chopin (Wierzynski, 1952, p.84). Algunos favores se saldaban, o bien, se sugerían a través de dedicatorias de composiciones: "Acepto con mucho agradecimiento la dedicatoria del Trío[76] que usted ha compuesto y tuvo a bien ofrecerme[77]" (Sydow, 1958, p.154).

Su llegada a Viena despertó los intereses económicos de editores e intendentes de teatros imperiales. Si bien el editor Haslinger, a quien fue a ver prioritariamente y sin pérdida de tiempo, había recibido hacía tiempo sus manuscritos (Sonata en do menor y Variaciones "Là ci darem la mano"), decidió publicarlos recién después de que resultaran favorecidos por un concierto público de Chopin, que se organizó enseguida: "Haslinger, mi editor, me convenció de que sería muy conveniente para mis composiciones si me diera a conocer en público en Viena; que mi nombre era desconocido y mis composiciones difíciles y no de gran apariencia[78]" (Sydow, 1958, p.141). "Blahetka piensa que haré furor, porque, según opina, soy un virtuoso de primer orden y que hay que colocarme entre los Moscheles[79], Herz[80] y Kalkbrenner[81]" (Sydow, 1958, p.124)

Los fabricantes de pianos se disputaban el honor de que tocara en sus respectivos instrumentos. En las siguientes semanas logró encuentros con una serie de miembros influyentes de la sociedad musical. El éxito del primer concierto fue rotundo y forzó a un segundo concierto. La sala tenía una capacidad de mil seiscientas cincuenta butacas, proveyendo una intimidad muy adecuada para el debut de Chopin; no se colmó su capacidad, pero el público quedó exultante. Lo elogió además la prensa, y asimismo el rédito económico fue significativo: "El barón, administrador del teatro, me felicitó por la entrada de caja[82]" (Sydow, 1958, p.130); "los periodistas están llenos de simpatía hacia mí, tal vez me critican un poco, pero esto es necesario para matizar los elogios[83]" (Sydow, 1958, p.126); "he conquistado a los sabios y los sensibles[84]" (Sydow, 1958,

---

[76] Trío en sol menor, op.8, compuesto en 1828/ 29
[77] Carta del Príncipe Antonio Radziwill a F. Chopin, en Varsovia, 4 de noviembre de 1829
[78] Carta a Tytus Woyciechowski, Varsovia, 12 de septiembre de 1829
[79] Ignaz Moscheles (1794-1870), compositor y pianista bohemio
[80] Henri Herz (1803-1888) pianista austríaco
[81] Carta a sus padres, Viena, 8 de agosto de 1829
[82] Carta a sus padres, Viena, 19 de agosto de 1829
[83] Carta a sus padres, Viena, 12 de agosto de 1829
[84] Carta a sus padres, Viena, 19 de agosto de 1829

p.131). Fue su primera prueba delante del gran mundo (Wierzynski, 1952, p.100). Se encontró con que de la noche a la mañana se había convertido en una celebridad (Walker, 2018, p.144).

Su segundo concierto en Viena lo consagró definitivamente como el artista nacional por antonomasia: "esto significa ya mi entrada en el mundo[85]" (Sydow, 1952, p.130); pero en ninguno de los dos casos pudo tocar más que por el honor y la fama: "…saben que no toqué para sacar ningún provecho material[86]" (Sydow, 1958, p.127); su juventud y falta de renombre le impidieron negociar un honorario. Si bien reconoció que "hasta ahora mis finanzas andan bien[87]" (Sydow, 1958, p.132), todos lo consideraban no más que un distinguido aficionado, y el pobre muchacho vio disminuir poco a poco sus economías sin que vislumbrase cómo podría reponer siquiera las sumas que le costaba diariamente su subsistencia (Raux Deledicque; 1948, p.45). "No daré un tercer concierto, y no daría siquiera el segundo si no hubieran insistido tanto, pero pensé también que en Varsovia podrían decir: '¿Cómo, sólo dio un concierto y se fue'?[88]" (Sydow, 1958, p.129).

Dado lo mucho que le disgustaba tocar en público y la traba que significó más tarde su salud, el número de apariciones públicas de Chopin ha sido, a lo largo de toda su vida, sorprendentemente reducido. Su reputación como pianista se basa en treinta conciertos (Schönberg, 1963, p.133).

Durante la despedida de la ciudad, su editor Haslinger le brindó "amables augurios para que volviera" y expresó "la seria promesa de que mis Variaciones saldrán dentro de unas cinco semanas, para inundar el mundo con ellas el próximo otoño[89]" (Sydow, 1958, p.133). Esto no aconteció sino un año después, y sin enterarse de ello Chopin, es decir, sin cobrar sus derechos de edición. Partió además con recomendaciones para dar conciertos en Praga, Teplitz y Dresde: "Ruego, por consiguiente, a Su Señoría le preste su benévolo apoyo, en el caso en que quiera presentarse en público en Praga. Se trata más de honor que de honorarios y de poder decir en su patria que ha sido recibido con éxito en Praga[90]" (Sydow, 1958, p.132).

En Praga no consintió en dar ningún concierto, en parte por querer que su visita fuese una vacación, en parte, tal vez, por prudencia y miedo: allí "incluso Paganini fue despedazado[91]"

---

[85] Carta a sus padres, Viena, 13 de agosto de 1829
[86] Carta a sus padres, Viena 12 de agosto de 1829
[87] Carta a sus padres, Viena, 19 de agosto de 1829
[88] Carta a sus padres, Viena, 13 de agosto de 1829
[89] Carta a sus padres, Viena, 22 de agosto de 1829
[90] Guillermo Würfel a un desconocido en Praga, Viena, 9 de agosto de 1829
[91] Carta a sus padres, Praga, 22 de agosto de 1829

(Sydow, 1958, p.135). No quiso arriesgar de arruinar el éxito que había obtenido en Viena (Walker, 2018, p.148). Aprovechó sin embargo para hacer contactos con músicos notables del entonces (Klengel[92] y Pixis[93]). En Teplitz dio un concierto con improvisaciones, cuyas crónicas registran que "fue maravilloso, indescriptible… no se sabía qué era preciso aplaudir con más energía, si el ímpetu del pianista o la invención sin cesar que brotaba del músico". En Dresde realizó contactos con artistas destacados y dio algunas audiciones privadas: "No tengo tiempo que perder, y Dresde no me dará ni celebridad ni dinero[94]" (Sydow, 1958, p.218). "Me prometieron cartas para Italia (…) Una de las cartas está dirigida a la Reina las Dos Sicilias en Nápoles[95]" (Sydow, 1958, p.220).

A su regreso a Varsovia, en diciembre de 1829, participó en un concierto a beneficio, junto con otros artistas, resultando esta su primera aparición pública en su país, ya no como niño prodigio; el periódico local (Correo de Varsovia), destacó que, así como el resto de Europa, "Polonia produce también grandes talentos". A partir de este evento Chopin, junto con su familia y amigos, pensaron en organizar un concierto donde él fuera el principal y único artista. Para ello, se organizaron antes algunas veladas en su casa. En marzo de 1830 dio un primer concierto en el Teatro Nacional. Las entradas se agotaron tres días antes de la función y su éxito llevó a la organización de un segundo concierto pocos días después, con aplausos apoteóticos que lo instaban a un tercer concierto; éste debía ser en el Ayuntamiento, una sala aún mayor. Había conquistado Varsovia, sus amigos estaban encantados y no tenía enemigos (Wierzynski, 1952, p.119). La prensa citaba como opinión universal que "el joven Chopin superó a todos los pianistas oídos hasta entonces; es el Paganini del piano, y sus composiciones son sublimes, llenas de ideas nuevas" (Correo de Varsovia, 4 de marzo). El importe de los dos conciertos después de deducidos los gastos alcanzaba a unos 5.000 zoltys. "No me preocupo por la ganancia, y tampoco el teatro me dio gran cosa; se había dejado entera libertad al cajero e hizo lo que se le antojó. De ambos conciertos, descontados los gastos, sólo quedaron 5.000 y sin embargo Domunszewski[96] no recordaba haber visto nunca un concierto de piano con tanto público como en el primero que di, y con más razón como en el segundo[97]" (Sydow, 1958, p.162).

---

[92] August Klengel (1783-1852), pianista alemán
[93] Friederich Wilhelm Pixis (1785-1842), violinista y profesor de violín alemán
[94] Carta a sus padres, Dresde, 14 de noviembre de 1830
[95] Carta a sus padres, Praga, 21 de noviembre de 1830
[96] Adam Domunszewski, editor del periódico Correo de Varsovia
[97] Carta a Tytus Woyciechowsi, 27 de marzo de 1830

Por entonces no quiso dar más conciertos, ni en el Ayuntamiento ni en ninguna parte. Planeó dar sólo uno antes de partir al extranjero, con el único objetivo de presentar una nueva obra (el Concierto en mi menor, opus 11). Los conciertos ya no lo atraían; los esfuerzos de los preparativos de los últimos dos lo habían agotado físicamente (Wierzynski, 1952, p.119). Para eso época, además, había derivado su atención a un género de composición cuya función principal era la expresión del virtuosismo en todas sus formas: el estudio (Walker, 2018, p.151).

En mayo de 1830, la visita del Zar, produjo la celebración de numerosas actividades culturales, que convocaron además a artistas extranjeros. Sin embargo, Chopin no figuró en ninguno de los programas de las recepciones oficiales, probablemente porque los servicios de espionaje supieron de su rechazo a la visita (que había manifestado descuidando a sus amigos rusos y no visitándolos durante la Pascua Rusa).

Para esa época sus ediciones de Haslinger ya estaban en las casas de música de Varsovia y otras ciudades de Europa.

Se enamoró en ese entonces de la cantante Konstancja Gladkowska (quien tenía en ese momento veinte años), aunque se trató más vale de un "amor a la distancia" (Walker, 2018, p.118). Su tímida relación concluyó, pocos meses después, con un intercambio de anillos el día de la partida de Chopin al extranjero; de este hecho no se puede inferir que hubiera habido un compromiso formal (Walker, 2018, p.177). El padre de Konstancja había muerto, a partir de lo cual sus estudios eran pagados por una beca estatal; su madre abrigaba un único pensamiento: encontrar un marido rico para su hija, que pudiera rescatarla de los escenarios (Walker, 2018, p.154).

En octubre de 1830 dio su concierto de despedida, que nuevamente agotó las localidades del Teatro Nacional, sobrepasó todas las expectativas y produjo un aplauso apoteótico. Partió para Viena en noviembre, luego de algunas postergaciones. En vista de la caótica situación internacional, el padre de Chopin halló prudente aplazar por un tiempo una primea fecha de partida (Raux Deledicque, 1948, p.72); otros motivos de dilaciones fueron probablemente la indecisión propia del temperamento de Chopin, aumentada por su incipiente relación sentimental con Konstancja, y el vago temor de que no se iría por uno o dos años, como se decía, sino para siempre: "Tampoco pienses que son razones pecuniarias las que me detienen. No serían ellas razones

decisivas, aunque de suficiente peso para ser tomadas en cuenta. Gracias a Dios me basta lo que tengo, y ese asunto no me preocupa[98]" (Sydow, 1958, p.196).

Varsovia ya no tenía más que ofrecerle a Chopin, y era claro que, si quería adquirir fama europea, debía buscar fortuna en el exterior, bajo la dirección de los mejores maestros (Walker, 2018, p.152). Al partir, se alejaba de lo que le era más querido: su familia, su hogar, su amor y sus amigos, la calle de su juventud y la ciudad de sus primero veinte años. Se llevaba únicamente un baúl y sus partituras, con lo cual iba hacia su porvenir (Wierzynski, 1952, p.140). A pesar de que no lo sabía, estaba dejando la patria para siempre (Walker, 2018, p.179).

De camino hacia Viena se le unió a su viaje Tytus Woyciechowski, su amigo más querido y confidente. En Wroclaw Chopin dio un concierto, sin ningún rédito económico. De allí pasaron por Dresde para finalmente llegar a Viena. Los primeros días se alojaron en un hotel, de un precio que juzgaron excesivo, pasando prontamente a otro más económico. Finalmente alquilaron un departamento de tres piezas, elegantemente amuebladas, situado en un tercer piso y que pagaban a medias: "El alquiler es módico. A mí me costará 25 florines[99]" (Sydow, 1958, p.224). Inmediatamente después de llegada, el famoso fabricante de pianos Graf le abrió sus puertas para practicar y poco más tarde le envió un piano a su departamento.

> "Mi habitación es grande, bien proporcionada y con tres ventanas; la cama está frente a ellas, mi maravilloso piano a la derecha y el sofá a la izquierda; grandes espejos están colgados en la pared entre las ventanas, y en medio de la habitación tengo una amplia y hermosa mesa redonda de caoba; el piso está encerado. Por la mañana, un sirviente increíblemente estúpido me despierta; me levanto, me trae café, toco el piano, y muy a menudo tomo mi desayuno frío por haberme olvidado. Vuelvo después a tocar el piano y Hummel, el hijo del compositor, viene a pintar mi retrato, mientras Nidecki estudia mi Concierto; a las doce llega un simpático alemancito llamado Leidenfrost, con quien doy un paseo cuando el tiempo lo permite; me voy después a almorzar donde esté invitado, o si no al restaurante Zur Böhmische Köchin, lugar de reunión de toda la juventud universitaria. De acuerdo con la moda, vamos después del almuerzo a tomar un café en el mejor Kaffeehaus de Viena, y hasta la noche sigo haciendo visitas. Regreso entonces a casa, me rizo el pelo, me visto de etiqueta y voy a alguna velada mundana. A eso de las diez o de las once de la noche,

[98] Carta a Tytus Woyciechowski, Varsovia, 18 de septiembre de 1830
[99] Carta a sus padres, Viena, 1° de diciembre de 1830

> a más tardar a las doce, vuelvo a casa, todo el piano, lloro, río, leo, me acuesto, apago la vela y siempre sueño con vosotros…[100]"(Sydow, 1958, p.242)

Chopin había iniciado esta segunda estancia en Viena con agradables ocupaciones y grandes planes y esperanzas (Wierzynski, 1952, p.144).

> Hussarzewski, al igual que Würfel, me aconseja no tocar gratis. Malfatti[101] me recibió como si yo fuese su primo, con mucha cordialidad y cortesía. Tan pronto como leyó mi nombre, me abrazó y me dijo que el señor Ladislao Ostrowski ya le había escrito referente a eso, y que él haría todo lo que esté en su poder para serme útil. Además, anunciaría mi visita a la señora Tatyszezew, la embajadora, que podrá facilitarme relaciones útiles, aun en la corte (…). Una carta de Klengel me proporcionó otra amistad que podrá serme útil (…) Fui a visitar a Czerny[102]…[103]" (Sydow, 1958, p.223).

Confiaba en la repetición de sus éxitos del año anterior, y en que después de su estancia en Viena, Italia Francia y otros países europeos se le abriesen. "Aún no toqué el dinero que recibí anteayer del banquero. Es una prueba del cuidado con que lo gasto. Sin embargo, les agradecería mucho si pudieran enviarme una suma a finales del mes para el viaje a Italia, en el caso de que mis conciertos no me reporten ningún beneficio[104]" (Sydow, 1958, p.227).

Pero las cosas salieron de otro modo. Los imprevistos acontecimientos mundiales produjeron una dramática crisis en su vida, trastornaron todos sus planes, y bruscamente lo llevaron del egocentrismo de la juventud a las responsabilidades de la madurez (Wierzynski, 1952, p.144). Una insurrección produjo la temporaria liberación de Varsovia. Ni el gobierno absolutista de Austria, ni su pueblo, recibieron con simpatías las noticas de Varsovia. Chopin y su amigo Tytus se sentían como en una isla desierta, oyendo en torno a sí murmullos de hostilidad. Tytus partió para Polonia, casi impulsivamente, a fin de unirse al ejército y combatir; su alejamiento fue un nuevo golpe para Chopin. Todo cuanto más necesitaba -paz de espíritu, fuerza, ánimo- desaparecía

---

[100] Carta a sus padres, Viena, 26 de diciembre de 1830
[101] El Dr. Malfatti, médico de la corte vienesa, amigo de Beethoven y muy amante de la música
[102] Carl Czerny, 1791-1850, compositor y pianista, alumno de Beehoven, Salieri y otros, y profesor de Liszt, Thalberg y otros
[103] Carta a sus padres, Viena, 1° de diciembre de 1830
[104] Carta a sus padres, Viena, 1° de diciembre de 1830

con la partida del amigo (Wierzynski, 1952, p.147). Chopin, por su parte, escribió a sus padres que deseaba volver a Polonia. Su padre le respondió aconsejándole e implorándole que perseverase en sus planes y en su profesión, con la cual le sería más útil a Polonia que con un fusil en la mano; le recuerda los sacrificios pecuniarios que debió hacer para tratar de forjarle un porvenir y le suplica que no lo defraude en sus legítimas esperanzas.

Subalquiló su departamento del tercer piso, recibiendo un precio de 80 florines, y se mudó al cuarto, por un precio de 10 florines: "Seguramente pensarán; el pobre desgraciado vive bajo los tejados. No es así, puesto que encima de mi departamento hay aún otro piso, y luego, el tejado. En cuanto a los setenta florines, están en mi bolsillo (…) Pero la situación es inmejorable: en el centro de la ciudad y cerca de todo[105]" (Sydow, 1958, p.231).

Se sentía abrumado por las preocupaciones diarias y los pensamientos de su patria. A veces era práctico y tenía éxito; otras, se desanimaba y vencía la desesperación. "Nunca tuve mayor conciencia de mi soledad[106]" (Sydow, 1958, p.237). Sus amigos de la colonia polaca de Viena lo visitaban. Iba con gente, concurría a las fiestas, ocultando su herida interior (Wierzynski, 1952, p.149). "Si no fuera por el miedo de convertirme en una carga para mi padre, volvería inmediatamente[107]" (Sydow, 1958, p.235). La indecisión, la desesperación, la nostalgia, y la depresión lo pusieron al borde de un colapso nervioso. El frágil dique que la vida de familia, los amigos y los éxitos musicales oponían desde hacía diez años a ese lago de profunda amargura que llevaba dentro de sí, se quebró brutalmente, y reventó la ola de sentimientos mal contenidos. Sus instintos secretos, siempre reprimidos, no lo habían engañado. ¿Acaso no tuvo el presentimiento de que ese viaje era un error, que sólo partía para ir a morir a otro lugar? ¿Qué tonto orgullo lo había impulsado a los caminos del mundo en busca una gloria vana? ¿No haba sido un loco al irse de Varsovia en el momento en que el país estaba por sublevarse? (Gavoty, 1974, p.112).

El objetivo original del viaje era dar conciertos y que estos, a su vez, financiaran nuevos viajes: *"*Has de saber que tengo cartas de la corte sajona para la virreina de Milán[108]" (Sydow, 1958, p.239); sin embargo, los meses transcurrían sin concreciones, economizando al máximo*: "*Modero mis gastos en todo lo que puedo y rodeo cada kreutzer como aquel anillo de Varsovia[109,]

[105] Carta a sus padres, Viena, 22 de diciembre de 1830
[106] Carta a sus padres, Viena 26 de diciembre de 1830
[107] Carta a sus padres, Viena, 26 de diciembre de 1830
[108] Carta a sus padres, Viena, 26 de diciembre de 1830
[109] El anillo que le había regalado el Zar Alejandro I

[110]" (Sydow, 1958, p.258). Por diferentes circunstancias (enfermedad, viaje, epidemia de cólera e incluso muerte), los amigos vieneses, cuyo aliento le había sido precioso durante su primera estancia, no estaban ya en la ciudad. Imaginó la idea de organizar él mismo un concierto (y presentar su nuevo Concierto en mi menor), pero la condición hubiera sido que asumiera todos los costos del teatro. El editor Haslinger no llegó a publicar nunca la obra que le había dejado en su anterior viaje, pero tampoco le pagó nada por la que ya había publicado (las Variaciones, Op.2). Aunque Chopin mantenía relaciones de amistad con otros editores, no pudo llegar a un acuerdo con ninguno de ellos. Además, Viena ya también había cambiado respecto de su última visita; el gusto musical era ahora distinto: "Aquí consideran que los valses son obras y llaman directores de orquesta a Lanner y a Strauss[111] que los tocan para que la gente baile (…) se editan únicamente valses[112]" (Sydow, 1958, p.246).

Hizo una aparición en público en abril de 1831, en una matinée organizada por una cantante, en cuyo programa figuraban también varios cantantes e instrumentistas. En el programa era un pianista más dentro del conjunto: una descripción humillante, por la cual no obtuvo tampoco retribución alguna (Walker, 2018, p.210). El concierto no logró despertar especial atención, aunque recibió comentarios favorables de parte de la prensa.

Comenzó a considerar su salida para París; la visita a Italia estaba fuera de consideración por causa de disturbios políticos de allí. Creía acertadamente que, si no tenía éxito en Viena porque la causa polaca no era popular, podía esperar mejor suerte en París, donde cundía el entusiasmo en favor de la lucha polaca por la libertad: "Los acontecimientos de Varsovia han transformado mi situación en Viena de una manera tan desfavorable como lo hubieran hecho en mi favor en París[113]" (Sydow, 1958, p.245).

Tenía poco dinero y se negaba a pedir prestado a los amigos, aunque uno de ellos (Czapski), le rogaba que aceptase un préstamo. En Viena no ha ganado un céntimo, y en cambio gastó mucho dinero (Gavoty, 1974, p.109). Con el corazón oprimido se volvió a sus padres, y les pidió que vendiesen el anillo de diamantes que le había regalado el zar Alejandro (y que entonces le era especialmente repulsivo). Como no conseguía la oportunidad de ofrecer un concierto, salvo si

[110] Carta a sus padres, Viena, 25 de junio de 1831
[111] Johann Strauss (1804-1849)
[112] Carta a J. Elsner, Viena, 26 de enero de 1831
[113] Carta a J. Elsner, Viena, 26 de enero de 1831

consentía en pagar todos los gastos sin cobrar nada, y menos vender sus obras a ningún editor, hizo trámites para obtener su pasaporte y emprender viaje hacia París. Dificultades burocráticas le obligaron a solicitar su pasaporte con destino a Inglaterra, donde Francia es declarada como país de tránsito. Sin embargo, tampoco descartó la posibilidad de Inglaterra, pues recibió cartas que le relataban maravillas de ese país. Además, debió obtener un certificado de salud, requerido por la epidemia de cólera. Partió en julio de 1831. En su paso por Múnich, trabó relaciones con algunos músicos y dio un concierto en la sala de la Sociedad Filarmónica. Allí recibió también un refuerzo económico que le envió su padre.

> "Como he visto por tus cartas que has sacado dinero, del que tenías reservado para la continuación del viaje, te envío un pequeño refuerzo, más de acuerdo con nuestra situación que a nuestra buena voluntad. Me informas que has recibido del señor Stein 450 florines del Rin, lo que hace 1.800 florines de Polonia. Agrego a esa suma 1.200 florines, lo que dará 3.000 florines de Polonia. Así recibirás 300 florines del Rin sin ningún gasto, puesto que he pagado el total en rublos y además 223 florines de Polonia para los gastos de banca, según la cuenta del señor Scholtz, que me aseguró que era muy difícil hacer pasar dinero al extranjero[114]" (Sydow, 1958, p.260).

A pesar de la intención tan frecuentemente repetida de Chopin de no querer ser una carga para su padre, a manudo le vaciaba las arcas cada vez que surgía la necesidad. Nunca dominó el arte de administrar dinero, y luego de establecerse en París, Nicolás debía reprenderlo por sus descuidos financieros (Walker, 2018, p.199). Así escribía entonces a su familia:

> "…probablemente tendré que retirar más dinero de la banca Peter. Me arreglo como puedo, mas, por Dios no me queda otra cosa que hacer, a menos de ponerme en camino con una bolsa muy ligera. Luego, no lo quiera Dios, me reprocharéis de haber pescado una enfermedad o cualquier otra cosa, y de no haber llevado más dinero. Perdonadme, pero vivo de este dinero desde el mes de mayo; estamos en junio y debo pagar más que en invierno. No os hago este pedido por iniciativa propia, sino siguiendo el consejo de otras personas, y me es muy penoso tener hoy que hacerlo. Papá tuvo que gastar para mí, hasta el presente, más de

[114] Carta de Nicolás Chopin a su hijo Federico, en Múnich, Varsovia 29 de junio de 1831

> tres centavos, ¡y sé lo que cuesta ganar esos centavos¡!Mas, de nada sirve hoy atormentarse, hay que guardar las esperanzas! Me es más penoso pediros que daros, pero me es más fácil tomarlos que devolverlos. Quizá Dios tenga piedad de mí[115]" (Sydow, 1958, p.266).

En Múnich, y para ahorrar costos, se alojó en el departamento de un músico (el cellista de la corte Carl Schönche). Logró organizar un concierto, acompañado por orquesta de cámara, el cual apenas le proporcionó una crítica ambigua.

Llegado a Stuttgart, lo alcanzaron las noticias del aplastamiento de Polonia en manos rusas, con el baño de sangre que conllevó; pasó esa noche ante su libro de notas, considerando la muerte como el único medio de escapar a la desdicha humana (Wierzynski, 1952, p.160). "¿Por qué vivimos una vida tan miserable que nos devora y hace de nosotros cadáveres? (…) ¿Por qué se me permitió venir a este mundo, no hago nada, si mi existencia no sirve de nada? (…) durante un momento, mi corazón murió para mí[116]" (Sydow, 1958, p.269-271). Entre el Chopin de Polonia y el Chopin de París se abrió el abismo del desarraigo, y se produjo sobre todo la revelación, el drama de Stuttgart. Nunca curaría de ellos (Gavoty, 1974, p.116).

París. Vida adulta. Llegó a París en noviembre de 1831. Durante seis semanas se alojó en una posada de tránsito. Luego se instaló en un departamento (situado sobre el Boulevard Poissonière), en un cuarto piso, desde el cual todo París, de Montmartre al Panteón, se extendía ante él como en la palma de su mano, inmenso, desconocido, misterioso y seductor. Chopin amaba ese primer departamento, una pequeña habitación con bellos muebles de caoba, un balcón de hierro forjado y una vista deslumbrante (Wierzynski, 1952, p.164), aunque vivió en la mayor pobreza, padeciendo a menudo frío y hambre (Raux Deledicque, 1948, p.110). Se encontraba aislado entre aquellos extraños, inseguro de su provenir, separado de Polonia y con la bolsa vacía por el viaje (Wierzynski, 1952, p.166).

Su modestísimo presupuesto no le permitía esperar a que la fortuna lo viniera a buscar sola; urgió que ganara a la brevedad lo más imprescindible para su mantenimiento, ya que en adelante no debía contar mucho con la ayuda de sus padres, ahora que Varsovia, más que nunca, estaba aplastada bajo la bota de los opresores (Raux Deledicque, 1948, p.103). La fuente de ingresos que

---

[115] Carta a sus padres, Viena, 16 de julio de 1831
[116] Diario de Stuttgart, 8 de septiembre de 1831

suponía conseguir discípulos implicaba de manera imprescindible dar previamente un concierto (Raux Deledicque, 1948, p.107).

Había traído consigo dos cartas de recomendación: una de Viena (del Dr. Malfatti[117]) dirigida al director de la Ópera Italiana (Ferdinand Paër), y otra de Varsovia (de su profesor Joseph Elsner) dirigida a un profesor del Conservatorio; este último le presentó a sus alumnos, muchos de ellos destacados músicos (entre ellos Berlioz[118] y Gounod[119]). Por su lado, Paër, aun siendo "viejo y quisquilloso, poco amable con la gente y no demasiado popular, sucumbió ante el encanto del joven visitante" (Wierzynski, 1952, p.166). Su vínculo demostró ser especialmente útil, porque fue en su casa que Chopin conoció, entre otros, a Kalkbrenner[120], cuyo veloz aporte le resultó vital: le presentó a Camille Pleyel, quien era su socio en el negocio de la fabricación de pianos, de cuya marca Chopin llegó a ser el principal representante (Walker, 2018, p.219). Los pianos que siempre conformaron el mobiliario de los departamentos de Chopin en París, instrumentos de estudio y de enseñanza, no eran alquilados, sino graciosamente puestos por Pleyel a su disposición, cuyo talento servía a los intereses de la marca. Al pie de un artículo de *France Musicale* se lee este discreto anuncio publicitario: "Ya se sabe qué encantadores efectos sabe arrancar Chopin de los deliciosos pianos Pleyel…". Chopin, figura de la firma, pagaba su cuota de esa manera (Gavoty, 1974, p.171).

Kalkbrenner se hallaba en el apogeo de su fama y se lo consideraba el mejor pianista y profesor de piano de la época, aunque también era conocido por su desmedida vanidad (Wierzynski, 1952, p.168). Propuso a Chopin que fuese su alumno por un período de tres años, tiempo durante el cual adquiriría un "fundamento sólido", no debiendo Chopin, además, aparecer en público sino hasta resultar un "artista acabado". Su proposición asombró a todos los que supieron de ella: el solo hecho de que aquel inaccesible y solemne mago se interesase por el pianista recién llegado, lo viese diariamente y honrase su alojamiento del cuarto piso con sus visitas era extraordinario (Wierzynski, 1952, p.170). Incluso ofreció dar clases gratis a Chopin y garantizarle el uso de la sala Pleyel para sus conciertos. Chopin decidió, sin embargo, atender a su voz interior, rechazar la propuesta y seguir su propio camino (Walker, 2018, p.221).

---

[117] Giovanni Malfatti (1775-1859), médico de la corte vienesa, amigo de Beethoven y amante de la música
[118] Héctor Berlioz (1803-1869), compositor francés y figura destacada del romanticismo
[119] Charles Gounod (1818-1893), compositor francés
[120] Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), pianista y compositor alemán

Luego de cancelaciones y seis semanas de espera, su primer concierto en París tuvo lugar en febrero de 1832. Aunque la crítica fue excelente, no consiguió llenar más que media sala -con capacidad para trescientos asientos- y, aun así, los espectadores eran casi todos compatriotas suyos; los pocos franceses presentes eran críticos musicales y llevaban invitaciones de prensa; el programa se había organizado con "una cantidad de artistas como para desalentar al empresario más aventurero" (Gavoty, 1974, p.156). Los ingresos no alcanzaron siquiera a cubrir los gastos; el gran público parisiense con el que contaba para asegurar su porvenir no había asistido; prácticamente el concierto resultaba entonces un fracaso (Raux Deledicque, 1948, p.118).

Cada día transcurrido agotaba un poco más su miserable peculio, a pesar de la vida económica que llevaba y de los "pequeños refuerzos" que le mandaba su padre siempre que podía; lo peor del caso era que se presentaban cada vez más escasas sus perspectivas de encontrar en alguna forma la posibilidad de ganarse la vida por sí mismo (Raux Deledicque, 1948, p.109). Mientras tanto, Mendelssohn[121] y Paganini distraían la atención del público de la de todos los demás artistas, incluido Chopin. El éxito artístico era una cosa y el éxito financiero otra. "Poco a poco me veo lanzado en el gran mundo, aunque con un solo ducado en el bolsillo[122]"(Sydow, 1958, p.278). Nicolás Chopin profundamente preocupado por los obstáculos que enfrentaba su hijo, proporcionaba sus ayudas una tras otra no sin tratar de impedir el organizar conciertos deficitarios. No obstante, parte de sus preocupaciones también eran que un exceso de preocupaciones materiales paralizara la inspiración de su hijo (Gavoty, 1974, p.156). Fue probablemente esta presión la que incitó a Chopin a tomar la inusual iniciativa de escribir al comité del Conservatorio de París, solicitando un lugar en sus prestigiosos conciertos, que podrían finalmente producir un ingreso. La solicitud fue rechazada; sobre ella consta una anotación, probablemente escrita por un secretario del Conservatorio: "solicitud recibida demasiado tarde" (Walker, 2018, p.228). Llevaba sus privaciones con paciencia, sabiendo que en caso de necesidad urgente contaría con el apoyo de su casa. Sin embargo, era hora de pensar seriamente en su situación financiera, especialmente porque el conseguir discípulos le resultó más difícil de lo que había esperado (Wierzynski, 1952, p.182).

En mayo de ese mismo año tomó parte en el gran festival de beneficencia organizado por el príncipe de la Moskowa en su propio palacio y que reunía a la flor y nata de la aristocracia

---

[121] Félix Mendelsshon (1809-1847), compositor, director de orquesta y pianista de música romántica alemán
[122] Carta de Chopin a K. Kumelski, en Berlín, Paris, 18 de septiembre de 1831

francesa y extranjera. Sin cobrar honorarios, esperaba que su aparición le valiese unos cuantos discípulos que le pagasen bien. Su nombre llegó a los salones más escogidos, pero ningún nuevo alumno llamó a su puerta (Wierzynski, 1952, p.182).

Para ese entonces comenzó a quedar apartado de las actividades artísticas y del tren de vida de sus relaciones, que su precaria situación ya no le permitía seguir (Raux Deledicque, 1948, p.120). En una hora de amargo desaliento pensó emigrar a América. "Mañana cruzaré los mares…" (Raux Deledicque, 1948, p.120). Vivía pobremente y sin ninguna esperanza de hacer dinero, abandonado a sus propios recursos en la turbulenta ciudad, desanimado por las nuevas desgracias de Polonia y de Francia y amenazado por una depresión (Wierzynski, 1952, p.183). En abril de 1832 el cólera multiplicó sus estragos y París quedó desierta. ¿Qué mala suerte lo empujó, de un país donde rugía el espíritu de desquite, a otro que se encuentra en vísperas del estallido? El mundo entero estaba bajo el golpe de una revolución latente. Sobre todo, para él, tan lejos de los suyos, sin presente asegurado, sin provenir alguno en perspectiva, la hora era sombría (Gavoty, 1974, p.163). Su tristeza no era causada sólo por la nostalgia, sino por su situación pecuniaria, resultante de la falta de éxito (Sydow, 1958, p.326).

Un encuentro casual con su amigo el príncipe Walenty Radziwill lo llevó de la mañana a la noche al palacio del entonces famoso banquero, el barón James de Rothschild[123], a una reunión social con lo mejor de la aristocracia, las artes, las finanzas y la diplomacia. Cuando Chopin se levantó de su asiento para saludar al público, tenía el porvenir asegurado (Wierzynski, 1952, p.184). Al día siguiente era célebre en París y, como durante su niñez en Varsovia, las familias más aristocráticas se disputaban el honor de tenerlo en su casa; algunas de ellas se titulaban sus protectores (Raux Deledicque, 1948, p.122). Aunque no hay documentos fehacientes del hecho de este encuentro fortuito con Radziwill, se sabe que, a comienzos de la temporada de invierno de 1832, Chopin ciertamente estableció un vínculo con la familia Rothschild y que sus perspectivas para ese entonces verificaron una transformación (Walker, 2018, p.229-230). Ya no se preguntaba cuál sería su futuro; el porvenir se extendía abierto a él (Wierzynski, 1952, p.168).

---

[123] Barón James de Rothschild (1782-1868), fue consejero de dos reyes de Francia y llegó a ser el banquero más poderoso del país y, después de las Guerras Napoleónicas, desempeñó un importante papel en la financiación de la construcción de ferrocarriles y el negocio minero, que ayudó a convertir a Francia en una potencia industrial. Más adelante acrecentó su fortuna con inversiones en cosas tales como la importación de té y la compra de un viñedo en Burdeos. Como voluntarioso y astuto hombre de negocios, amasó una fortuna que lo convirtió en uno de los hombres más ricos del mundo.

Se puso de moda en París. Tenía muchos discípulos y cobraba veinte francos por hora, una suma muy grande para lecciones privadas en esa época (Walker, 2018, p.231). Para fines de 1832 tenía tantos alumnos como podía manejar y fue financieramente independiente. El oficio de profesor no era en modo alguno lo que tenía en vista; pero, en fin, *primum vivere* (Gavoty, 1974, p.164). Con el tiempo, sin embargo, fueron sus lecciones las que le permitían mantener el lujoso tren que agradaba a sus gustos aristocráticos. Durante los diecisiete años que le quedaban por vivir, seis meses por año, desde finales de octubre hasta finales de abril, Chopin dio de cuatro a cinco lecciones por día. En principio la duración estaba establecida en tres cuartos de hora, pero si el alumno lo merecía, se prolongaba, y concedía hasta dos y tres horas. Todas las mañanas y la primera mitad de la tarde las dedicaba a la enseñanza. Fue aquel un período de su vida de intensa y fecunda actividad, dividida entre su trabajo y las obligaciones mundanas indispensables para mantener siempre viva su reputación. Tenía un sirviente y se trasladaba en un elegante cabriolé, al estilo del de los jóvenes de la alta sociedad. Iba vestido con una levita de estilo inglés, guantes blancos y llevaba un bastón de puño de oro. Volvía al mediodía a almorzar y dedicaba luego sus horas de la tarde a su labor de compositor.

Así, Chopin se fue uniendo cada vez más a la ciudad. Originalmente no había tenido planes fijos de permanecer en París, pero esta ciudad terminó siendo su hogar; sus documentos de viaje obtenidos a través de la embajada rusa en Viena apenas le daban permiso para pasar a través de la capital francesa en ruta hacia Londres. Una metrópolis con alrededor de un millón de habitantes y diez veces más grande que Varsovia resultaba un contraste total con cualquier cosa que hasta entonces Chopin hubiera experimentado (Walker, 2018, p.213). Se daba cuenta de que se cerraba un período de su vida y comenzaba otro. Varsovia se alejaba, y cada vez parecía más remota en contraste con París. Su antiguo mundo musical se hacía aún más confuso. Surgía otro mundo, radiante por las ardientes ideas del romanticismo (Wierzynski, 1952, p.177). De acuerdo con su nueva situación, se mudó a otra casa, donde sus visitantes tenían menos escaleras para subir (sobre la calle Cité Bergère).

Sin embargo, con ese perenne presentimiento que llevaba en sí de su fin prematuro, no sentía mucho -a pesar de las sabias recomendaciones de su padre- la necesidad de economizar para el porvenir: “Las relaciones que entablas al frecuentar una sociedad distinguida, no dudo de que te serán útiles y te ayudarán a hacer conocer tu talento; pero si por desdicha llegas a encontrarte en la

indigencia, créeme, al carecer de libertad, tu espíritu, tu arte languidecerá[124]" (Sydow, 1958, p.320). "Te aconsejo economizar cuanto puedas, para no hallarte sin dinero[125]" (Sydow, 1958, p.327). Se precipitaba, al contrario, con el entusiasmo visionario de un enfermo, en esa apariencia de fortuna que le había traído la suerte, sin limitar ninguno de sus caprichos (Raux Deledicque, 1948, p.125). "Tengo que dar hoy cinco lecciones. Te imaginarás, sin duda, que estoy haciendo fortuna. Te equivocas; mi cabriolé y mis guantes blancos, sin los cuales no sería un hombre de buen tono, me cuestan más de lo que gano con mis lecciones"[126] (Sydow, 1958, p.340). Los consejos de realismo y austeridad de su padre parecían caer en oídos sordos (Walker, 2018, p.236), pues Chopin volvió a mudarse, a un departamento más amplio (y caro), acorde para recibir a sus aristocráticas discípulas y atender a sus nuevas relaciones -sobre la calle Chaussé d'Antin: "Sobre la orilla derecha del Sena, todo es espantoso en grasa y vetustez, salvo la Chaussé d'Antin, donde se levantan las mansiones de los financieros y donde se hospedan los extranjeros" (Gavoty, 1974, p.127)-. Se mudó, para vivir junto con él, un amigo de su infancia y ahora médico, Aleksander Hoffman; resultó un arreglo conveniente, porque a la vez que ayudaba a cubrir los gastos ordinarios, Hoffman atendía a Chopin en cuestiones de salud.

Por entonces también se despidió de Konstancja. En su carta, Izabela observaba que Konstancja era una joven fría y calculadora, que había dedicado toda su emoción al canto (Wierzynski, 1952, p.177). Se casó con un hombre de fortuna. Chopin comprendió muy bien que la vida de actriz en Varsovia y la espera del problemático regreso de un novio de sólo veinte años, desprovisto de recursos, representaban una muy poco halagüeña perspectiva de provenir para una joven. Recordó además a la madre, horriblemente antipática e interesada de Konstancja, y la sabía perfectamente capaz de haber impuesto por fuerza a su hija un marido adinerado, aun contra su voluntad. (Raux Deledicque, 1948, p.110). Por ese entonces comenzó a conocer a otras muchas que lo miraban más tiernamente de lo que lo había hecho su primer amor (Wierzynski, 1952, p.178).

A fines de 1832 publicó dos obras, las primeras que aparecían en Francia, bajo el sello de la casa editorial Schlesinger. De este modo añadió una nueva fuente de ingresos a sus lecciones, que le producían diariamente unos cien francos.

---

[124] Carta de Nicolás Chopin a su hijo Federico en París, Varsovia, 24 de febrero de 1832
[125] Carta de Nicolás Chopin a su hijo Federico en París, Varsovia, 28 de junio de 1832
[126] Carta a Domínico Dziewanowski, em Szafarnia, sin fecha

Su padre, como de costumbre, le hacía llegar sus criterios sensatos: "Tu resolución en la referente a la publicación de tus obras era muy necesaria, pues muchas personas oyen hablar de ti sin poder conocer tus composiciones y, en verdad, éstas deben anticipar tu llegada a los lugares a donde vayas. Además, con el dinero que obtengas de ellas lograrás tener un pequeño fondo que te permitirá realizar tu proyecto de ir a Inglaterra la próxima primavera, país al que habrán llegado ya tus obras[127]" (Sydow, 1958, p.352).

Mientras tanto su familia en Polonia comenzó a sufrir de una modestísima posición a consecuencia de los acontecimientos políticos: "Hijo mío, te hablo francamente, trata de guardar algún dinero, sobre todo en los tiempos que corren. Bien sabes que siempre he tenido trabajo, cuyo producto fue suficiente para mantenernos honradamente: hoy en día, después de más de veinte años de servicio público, estoy a punto de perder mi segunda ocupación. He llegado a una edad en que es difícil correr por las calles a la caza de lecciones, pero nunca dejaré de agradecer a la Providencia el que me haya dado hijos que, así lo espero, sabrán bastarse a sí mismos y serán estimados[128]" (Sydow, 1958, p.332).

En 1833 es nombrado miembro de la Sociedad Literaria de Polonia. Se convirtió así, luego de un brevísimo tiempo de catorce meses, en un miembro altamente visible de la diáspora polaca, a la vez que su carrera tomaba vuelo (Walker, 2018, p.236).

Durante los años siguientes se sucedió la publicación de numerosas obras y, aunque no se las retribuían muy bien, le proporcionaron una pequeña cantidad apreciable (Raux Deledicque, 1948, p.135). Entre ellas, se publicaron los importantísimos Doce Estudios Op. 10. Sus composiciones comenzaron a salir casi simultáneamente en Francia y Alemania, lo que duplicaba sus recursos. Ya no era más él quien debía suplicar que publiquen sus obras, como ocurrió antes en Viena con Haslinger (que prometía hasta lo inverosímil y sólo llegó a editarle, gratuitamente, después de hacerse mucho rogar, las Variaciones sobre "La ci darem la mano"). Por el contrario, ahora eran los mismos editores quienes solicitaban sus composiciones, y eran nada menos que los editores de Beethoven, de Mozart, Rossini y Hummel. "Tus nocturnos y mazurcas fueron reimpresos en Leipzig y se agotaron aquí en pocos días[129]" (Sydow, 1958, p.343). "Hay aquí infinidad de maestros que dan lecciones de música, y he visto últimamente en una tienda de música

[127] Carta de Nicolás Chopin a su hijo en París, probablemente Varsovia, septiembre de 1832
[128] Carta de Nicolás Chopin a su hijo en París, probablemente Varsovia, septiembre de 1832
[129] Carta de Nicolás Chopin a su hijo, Varsovia, 13 de abril de 1833

que tus valses, tus polonesas, piezas muy importantes, son muy buscadas, siendo tanto más de moda cuanto más cortas son. Sin embargo, hay personas que quisieran poseer tus obras, ignoro si las tocan, en fin…[130]" (Sydow, 1958, p.352).

Chopin añadía siempre mayor lustre a su nombre. Por revolucionarias que fueran sus ideas musicales, no sólo las imponía, sino que ganaba cada vez más popularidad. Sus obras eran tocadas por Kalkbrenner, Liszt, Hiller, Osborne, Stamaty, Clara Wieck y Edward Wolff. Los pintores anhelaban hacer su retrato; los escultores modelaban su exquisito perfil en relieve, y en Polonia las aguafuertes de su rostro se vendían a 10 zlotys cada uno. Los periódicos hablaban mucho de él, y generalmente en términos elogiosos (Wierzynski, 1952, p.207). Había estado apenas dos años en París y ya era comparado con los pianistas líderes de la época. "Chopin es ahora el primer pianista de París; da muchas lecciones cuyo precio no es inferior a 20 francos. Ha compuesto mucha música y sus obras son muy buscadas[131]" (Sydow, 1958, p.382). Tenía sólo veintitrés años, era virtualmente un autodidacta, y se encontraba componiendo un cuerpo de obras que fundaban un lugar permanente en el repertorio pianístico (Walker, 2018, p.239). "Qué alegría se siente al saber cuánto te ama todo el mundo; que me muestren a otro muchacho de tu edad que haya llegado a donde tú"[132] (Sydow, 1958, p.375).

Cuando comenzó la temporada de 1834 dio una serie de conciertos; luego llegó a la conclusión de que los recitales en público eran una tortura para él y comenzó a evitarlos. Sin embargo, nunca se negó a tocar en conciertos organizados por sus amigos, y a su vez no recibía ninguna negativa cuando organizaba un concierto a beneficio de los emigrados polacos (Wierzynski, 1952, p.216). Ese mismo año viajó con Hiller[133] al Festival de Música del Bajo Rin, que se celebraba en Aquisgrán, donde se encontraron con Mendelssohn.

En junio de 1835 fue a pasar sus vacaciones a Enghien, a unos 240 kilómetros de París. Allí recibió la noticia de que sus padres habían decidido ir a Karslbad, Alemania (localidad próxima a la frontera con Francia) para una cura que tenían planeada desde hacía largo tiempo. Presumiblemente, el matrimonio Chopin pudo permitirse tal lujo de una estadía tan costosa gracias a la devolución de un préstamo (por la suma de 22.726 zlotys), que a lo largo del tiempo habían

---

[130] Carta de Nicolás Chopin a su hijo, Varsovia, 7 de diciembre de 1833
[131] Carta de Jan Matuszynski a su cuñado, en Polonia, París, 1934
[132] Carta de su hermana Ludwika Jedrzejewicz, Varsovia, 7 de septiembre de 1834
[133] Ferdinand Hiller (1811-1885), compositor y pianista alemán del romanticismo

considerados incobrables; había sido concedido por Nicolás a Miguel Skarbek, último dueño de Zelazowa Wola y hermano menor del padrino de Chopin, Federico Skarbek (Walker, 2018, p.283). Aquel fue el primer viaje de Federico al extranjero luego del levantamiento de Varsovia. Llevaba cinco años sin ver a sus padres y luego de ese encuentro nunca más volvería a verlos.

Un paquete de cartas hallado luego de la muerte de Chopin da cuenta de que la relación con María Wodzinski había sido la experiencia de "un amor marchito" (Raux Deledicque, 1948, p.202), de la desilusión y de una gran herida. Había intentado crearse con María un hogar según su corazón (Raux Deledicque, 1948, p.207), pero el noviazgo no contó al final con la aprobación del viejo conde Wodzinski. Si bien éste difícilmente habría podido ser incapaz de reconocer el talento de Chopin, claramente quería algo más que un músico como esposo de su sobrina, sospechado de llegar a convertirse en un sumidero para los menguados recursos familiares, y sin propiedades que ofrecer a cambio (Walker, 2018, p.286). Tal vez fueron motivos de orden financiero, pero más probablemente, sin embargo, la negativa podría haberse debido a la salud de Federico, que ya mostraba indicios de su futura enfermedad mortal (Sydow, 1958, p.16). En noviembre de 1835, coincidentemente con una epidemia de gripe en París, Chopin sufrió un resfriado con características alarmantes; tuvo fiebre alta y escupió sangre; los médicos no sabían si padecía de gripe o de tuberculosis. La sospecha de la tisis pudo haber sido la razón más evidente de aquel rechazo (Raux Deledicque, 1948, p.200). "Mantente bien de salud, pues de esto depende todo[134]" (Sydow, 1958, p.442), le había llegado a escribir Teresa Wodzinska, la madre de María. Su sueño de poseer una esposa y un hogar se desvanecían en el aire (Wierzynski, 1952, p.252). Entre julio de 1836 y octubre de 1837, período correspondiente a su noviazgo y a la ruptura con María, Chopin no publicó nada. Compuso el famoso "Vals del Adiós", posiblemente inspirado en su separación de María, que sin embargo fue publicado de manera póstuma. En octubre había reaccionado ya un tanto y aparecieron los Doce Estudios opus 25; las composiciones del opus 29 al 32 aparecieron en Francia en diciembre, y un mes más tarde en Alemania.

En ocasión de revalidar su pasaporte, el embajador del zar en París le ofreció el puesto de pianista de la corte de Rusia, lo cual suponía un sueldo, una pensión y toda clase de honores, pero lo rechazó sin siquiera considerarlo; el aceptar esa posición significaba para un polaco traicionar la causa de su país (Wierzynski, 1952, p.250).

---

[134] Carta de Teresa Wodzinska a Chopin, en París, Dresde, 14 de septiembre de 1836

En 1837, aún apesadumbrado por el infortunio, realizó un viaje a Londres, en compañía de Camille Pleyel, con puros propósitos recreativos y con la intención de pasar de incógnito. Sin embargo, aprovechó para hacer contactos con su editor inglés, Christian Wessel, firmando varios contratos. Los impresionantes catálogos de Wessel, que para ese entonces incluían docenas de sus composiciones, representaban un importante activo en los negocios de Chopin (Walker, 2018, p.316). Sus editores de Londres, París y Alemania continuaban rivalizando por la prioridad en la publicación de sus nuevas obras, habiendo desarrollado sólidos vínculos con tres de los principales editores europeos: Schlesinger en París, Breitkopf und Härtel en Leipzig y Wessel en Londres (Walker, 2018 318). También participó en una recepción dada por Broadwood, famoso fabricante de pianos, circunstancia que le valió comenzar a desarrollar vínculos con esta marca (además de haber sido descubierto, por su inconfundible toque, y perder así su carácter de incógnito).

Durante este período sus apariciones en los salones y casa señoriales de las familias aristocráticas de París continuaron sin respiro. Sus vínculos con estas familias mejoraban su estatus social, y él mismo cultivaba este reconocimiento en el modo más obvio, adulando sus vanidades y dedicándoles algunas de sus mejores músicas (Walker, 2018, p.343). En 1838 tocó en la intimidad ante el Rey Luis Felipe y su corte, lo cual le valió una amplia publicidad y buena crítica, aunque nada de dinero. Si bien su decisión era no dar conciertos públicos, la generosidad para con sus compatriotas necesitados lo llevó, en ese mismo año, a dar un concierto en Rouen, ante quinientas personas; eran el cumplimiento de un acto caritativo y el recuerdo de su patria las únicas cosas capaces de vencer su aversión a tocar en público (Raux Deledicque, 1948, p.206).

En 1836 conoció a George Sand[135], seis años mayor que él y en 1838 se convirtieron en amantes, compartiendo los siguientes nueve años de su vida. No fueron motivos económicos los que los llevaron a unirse; lo que ella vio en Chopin fue el tipo de artista tal como lo concebía: soñador, perdido en las nubes, incapaz de cualquier actividad práctica y amante de lo imposible (Raux Deledicque, 1948, p.207). Sólo es posible explicarse a Sand si se la ubica como lo hace Maurois[136]: “Nacida en 1804, en la frontera entre dos clases sociales, y en una franja que la separa del siglo XVIII racionalista y del romántico siglo XIX”. Ello describe su manera de pensar, de escribir, de concebir el mundo (Gavoty, 1974, p.207).

---

[135] George Sand, pseudónimo de Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant (1804-1876), fue una novelista, periodista y socialista francesa, considerada una de las escritoras más populares en Europa en esta época.
[136] André Maurois (1885-1967), novelista y ensayista francés

Ya desde sus diecisiete años Sand se encontró manejando de manera independiente una gran riqueza, a partir de heredar el castillo en Nohant (a unos 300 kilómetros de París); en realidad, no era un castillo, sino una hermosa casa burguesa de estilo Luis XV, espaciosa, cómoda en el sentido en que se entiende la comodidad a mediados del siglo XIX (Gavoty, 1974, p.243). Al casarse con Casimir Dudevant, el contrato matrimonial convenía que el esposo administraría la propiedad de Aurora -que valía medio millón de francos- pero sin el derecho de disponer de su capital ni de vender la tierra; además se comprometía a pagar a Aurora una pensión anual de 3.000 francos (Wierzynski, 1952, p.265). Años más tarde, el juicio de separación de su marido había menguado gran parte de sus recursos y pronto descubrió que su pensión era insuficiente. Había tratado de hacer traducciones del inglés, pero resultaron improductivas; hizo trajes y sombreros, trabajando dieciséis y dieciocho horas diarias, por los salarios más desastrosos; probó con la pintura, pero el retrato que exhibió en la ventana de la portería esperó en vano un comprador. Probó el periodismo, pero sus artículos eran demasiado largos, carecían de ingenio y generalmente terminaban en el cesto. En todo un mes no ganó más que 15 francos. Trabajó hasta el agotamiento, manteniéndose con café, cigarros y rapé. En busca de dinero, escribió, en colaboración con su amante del momento (Jules Sandeau), una primera novela corta (Wierzynski, 1952, p.269). A partir de entonces la literatura comenzó a proveerle una fuente interesante de ingresos.

Algunos han visto en ella una influencia totalmente negativa sobre Chopin. Sin embargo, Sand fue capaz de brindarle a Chopin el entorno doméstico exactamente apropiado en el que componer; durante su larga relación, Chopin creó algunas de sus obras más grandiosas y cuando llegó la ruptura, la fuente de la música comenzó a morir dentro de él (Walker, 2018, p.353). Con Sand empezó, de hecho, la era de sus mayores obras, tanto por sus proporciones y su potente estructura, como por su madurez y su admirable perfección artística (Raux Deledicque, 1948, p.212). A diferencia de Beethoven, cuya producción puede dividirse en “períodos” bien diferenciados, la obra de Chopin no podría responder a un esquema tal; sin embargo, existe una amplia evidencia de que a partir de 1841 entró en una nueva fase como compositor, generando obras de marcadas innovaciones en relación con formas musicales de gran escala (Walker, 2018, p.516); la mayoría de ellas fue compuesta totalmente o en parte en Nohant (Walker, 2018, p.403). Sand, a su vez, produjo mucho de sus mejores obras durante los siete veranos que pasó con Chopin en Nohant; su relación era mutuamente solidaria (Walker, 2018, p.404). Por otro lado, fue su principal cuidadora a medida que la enfermedad iba minando fatalmente la salud de Chopin

(Walker, 2018, p.354). En Federico el deseo de una vida de hogar se había desarrollado de tal modo que constituía una idea fija y Sand daba aquellas cosas por sentado. Su instinto maternal no se gastaba solamente en su hijo -Maurice-, y no exageraba al decir que cuidó a Federico como si fuese un segundo hijo suyo (Wierzynski, 1952, p.286). "Lo cuido como si fuera hijo mío. Es un ángel de dulzura y de bondad[137]" (Sydow, 1958, p.514).

La preocupación por la salud de Chopin, así como de Maurice, llevó a Sand a concebir la idea de pasar una temporada en la isla de Mallorca. Chopin dejó encargado a Julian Fontana el departamento que compartían y arregló con Pleyel el envío por barco de un piano. Además, obtuvo de parte de éste un anticipo de 500 francos prometiendo enviarle al poco tiempo el manuscrito, que le había vendido por 2.000 francos, de lo que fueron sus famosos 24 Preludios Op. 28. Pidió prestados 1.000 francos a su amigo banquero Auguste Léo[138] y partió. Además, había entregado ya a sus editores en Francia y Alemania tres manuscritos para que fuesen publicados durante su ausencia (los valses Op. 34) y es muy probable que, por lo menos en parte, fuera con el producto de la venta de esas composiciones, así como de las Cuatro Mazurcas Op. 33, aparecidas antes de su salida, con lo que haya sufragado también los gastos de viaje (Raux Deledicque, 1948, p.213).

Por su lado, Sand no podía invertir su tiempo en paseos; para poder ausentarse así durante toda una temporada, con sus dos hijos y una criada, había tenido que firmar con sus editores un contrato que la comprometía a escribir y mandar a París, cada semana, un considerable número de carillas de su nueva obra, que aparecía en un folletín parisino; esto significaba para la animosa mujer una aplastante tarea diaria (Raux Deledicque, 1948, p.216).

Llegaron a Palma en noviembre de 1838, donde hallaron todas las bellezas del mundo, menos el confort (Wierzynski, 1952, p.280). El piano de Pleyel se hizo esperar casi dos meses, lo cual dificultó la tarea de composición, además de influir en el ánimo de Chopin: sin un piano, componer era imposible para él (Walker, 2018, p.374). "Sueño con música, pero no puedo escribir nada… aquí no se tienen pianos… en este sentido es un país salvaje"[139] (Sydow, 1958, p.506). Después de los preludios terminó otras dos obras (la Balada Op. 38 y dos Polonesas Op. 40), que envió a Fontana para Pleyel, pidiendo 500 francos por cada una de ellas.

---

[137] Carta de George Sand a la Condesa Marliani, en París, 14 de diciembre de 1838
[138] Auguste Léo (1793-1859), banquero judío-alemán, promotor de numerosos artistas
[139] Carta de Chopin a Camille Pleyel, en París, Palma, 21 de noviembre de 1838

Los meses de marzo y abril transcurrieron en un lento regreso hacia Nohant, pasando por Marsella e incluyendo una breve estadía en Génova. Chopin vivió atormentado por problemas de dinero y su correspondencia con sus amigos (Grzymala y Fontana) en París estuvo dominada por el tema de la transacción correspondiente a la venta de los preludios. Sand pagaba la mayor parte de las cuentas, circunstancia que Chopin buscaba remediar. Su situación financiera se complicaba, además, por un préstamo concedido a un compatriota y amigo de la infancia (Antoni Wodzinski, hermano de su anterior prometida), que finalmente nunca canceló (esto, por otro lado, llevaba a amargar a Chopin, pensando que Antoni tomaba de excusa el fin de la relación entre los novios para evitar la debida restitución).

No es sencillo desentrañar las complicaciones en torno de la publicación de los Preludios, pero el resultado final fue este (Walker, 2018, p.386): eventualmente aparecieron en tres ediciones separadas, para gran ventaja financiera de Chopin: en Alemania (Breitkopf und Härtel, 1839); en Francia (Adolphe Catelin, 1839); y en Inglaterra (Wessel, 1840). Pleyel, evidentemente, se había retirado del asunto, vendiendo los derechos a Catelin, a pesar de que ambas ediciones, francesa e inglesa, están dedicadas a él. Estos contratos le produjeron a Chopin un ingreso neto total de dos 1.500 francos, habiendo deducido los costos del envío del piano. Para la Balada exigió una suma de 1.000 francos y por las dos Polonesas, la suma de 1.500 francos - "Creo que no es muy caro.[140]" (Sydow, 1958, p.534). Los Preludios constituyen la única obra de Chopin publicada durante 1839, pero en cambio la edición de sus composiciones se escalonará con ritmo mucho más vivo a partir del año siguiente; algunas de ellas (por ejemplo, la Sonata op.35) se publicó en 1840, de manera más o menos simultánea, en tres ediciones: Leipzig (Bretikopf), París (Troupenas) y Londres (Wessel) (Walker, 2018, p.412). Su situación financiera se transformó completamente; por el conjunto de la sonata Op. 35, el tercer scherzo Op. 39, cuatro mazurcas Op. 41, dos nocturnos Op. 37 y el Impromptu Op. 36, cobró 500 francos por cada opus, logrando una suma neta de 2.500 francos (Walker, 2018, p.422). En 1841 impuso un precio "no negociable" de 2.000 francos por otro conjunto de cuatro obras (Walker, 2018, p.444).

Un balance general podría resultar el siguiente (Gavoty, 1974, p.168-169): como sus lecciones las cobraba 20 francos la hora, y gracias a sus conciertos (sólo tres de ellos fueron realmente rendidores) y a sus obras (que vendió a sus editores por un total de 17.000 francos),

---

[140] Carta de Chopin a Julián Fontana en París, Marsella, 6 de marzo de 1839

Chopin ganaba, en promedio, 14.000 francos anuales. Sus gastos se relacionaban con su apartamento (1.275 francos por año en la calle Chaussé d'Antin, y sólo 625 francos en la plaza de Orléans -1842-), con el sueldo del criado (840 francos por año), su guardarropa (500 francos anuales), su comida (6.000), el alquiler de su cabriolé (5.600), y sus liberalidades. Si no hubiese vivido (a partir de 1837) cinco meses al año en Nohant, en casa de George Sand, jamás habría podido sostener ese tren de vida; tanto más cuando que, generoso por naturaleza, prodigaba sus dadivosidades: donaciones, regalos, propinas y préstamos a compatriotas en apuros. Habituado a un tipo de vida cómodo, se obligaba a recibir a sus alumnos en un marco atractivo; y poco inclinado a la economía en todas sus formas, carente de fortuna personal, tenía todos los problemas del mundo para "unir los dos extremos", y en ocasiones debía recurrir a préstamos. Su contribución a los gastos de Nohant durante las largas permanencias allí era problemática. No era la época de los *paying guests*, y sin duda alguna George Sand no aceptaba nada de sus invitados, ni siquiera de los más asiduos. Aunque Chopin le regaló varios hermosos muebles.

La publicación de tantas y tan buenas obras hizo crecer su perfil (Walker, 2018, p.422), atrayendo alumnos espontáneamente. Con el tiempo comenzó a aceptar sólo discípulos de talento y que le fueran recomendados. Además de numerosas lecciones y de su intensa vida mundana, se encontraba sumamente atareado en la revisión de las pruebas de las numerosas obras por publicar; en 1841 ya la difusión de sus nocturnos y sus valses por toda Europa lo habían hecho célebre dondequiera que hubiesen llegado (Raux Deledicque, 1948, p.263). Años más tarde, durante su visita a Inglaterra, recogió esta anécdota: "Luego de haber descansado en Edimburgo, y haber oído al pasar a un ciego que tocaba una mazurca mía en una tienda de música, me instalé en el coche (…) y llegué aquí a doce millas de Edimburgo"[141] (Sydow, 1985, p.951). Las temporadas veraniegas las pasaba en Nohant, cuyo ambiente significaba para él el descanso, silencio y una oportunidad de concentrarse en su trabajo (Wierzynski, 1952, p.302), así como el anhelo de un hogar, un calor familiar y a materialización de un sueño no realizado de tener en la tierra un lugar propio (Wierzynski, 1952, p.304); allí escribía o pasaba en limpio lo que había concebido previamente (Gavoty, 1974, p.247), en París revisaba, modificaba, anotaba y corregía, pero no compone (Gavoty, 1974, p.258). Pasó en Nohant todos los veranos desde 1839 hasta 1845, con excepción de 1840; en esa ocasión lo impidió el fracaso artístico de una obra presentada por Sand

[141] Carta de Chopin a su familia, en Varsovia, Escocia, 19 de agosto de 1848

ese año, por lo cual no pudo contar con el mínimo que necesitaba para solventar el verano (Walker, 2018, p.419). “En Nohant necesito 4.000 francos por mes. En París, vivo con la mitad.” (Gavoty, 1974, p.246). El resto del año, en cambio, lo pasaba en París, en departamentos que alquilaba, y que cambió varias veces a lo largo de los siguientes años. El primero -sobre la calle Tronchet- lo compartía con George Sand y sus hijos, en familia.

En su primer regreso a París luego de un año de ausencia se halló convertido en el centro de atención de los salones. Su misterioso viaje, sus amores con la famosa novelista, su enfermedad, que se creía tuberculosis (enfermedad “de moda” en aquel tiempo), la reciente publicación de su Preludios Op. 28, todo ello despertaba una curiosidad aduladora o sincera (Wierzynski, 1952, p.307). Todas las noches visitaba una de las veinte o treinta grandes mansiones donde se lo recibía como amigo; mantenía relaciones halagadoras con una cantidad de hombres de talento (Gavoty, 1974, p.276). Las lecciones y la vida social le dejaban poco tiempo para la composición. Su casa era frecuentada por emigrados polacos, entre ellos líderes políticos y poetas. Fueron los años más felices de la vida de Chopin. Disfrutaba de paz y de buena salud en su hogar adoptivo, protegido por un grupo familiar y atendido por madame Sand (Wierzynski, 1952, p.316). Parecía como si su familia adoptiva lo hubiese apartado de la natural (Wierzynski, 1952, p.325).

En abril de 1841, venciendo su acostumbrada repugnancia por tocar en público, dio un concierto en la Sala Pleyel. A pesar de haber sido fijadas las butacas al muy elevado precio de 20 y 15 francos, resultó un acontecimiento artístico tan excepcional en el París intelectual y mundano, que, al día siguiente de anunciarlo, estaban ya todas las localidades agotadas. Sólo tocó composiciones suyas. El público estaba compuesto por “las mujeres más elegantes, los jóvenes más de moda, los financieros más ricos, los *grands seigneurs* más ilustres, una sociedad elegida, la aristocracia de talento, la cuna, el dinero y la belleza” (Raux Deledicque, 1948, p.266). En febrero de 1842 dio un concierto en el salón Pleyel, que tuvo nuevamente un éxito extremo; despertó el entusiasmo del público, tuvo excelentes críticas y la recaudación fue considerable.

Juzgó que su departamento era oscuro, húmedo y malsano, por lo que decidió mudarse a otra vivienda -sobre la calle Pigalle-, que compartió con Jan Matuszynski, amigo de la infancia y que resultó su nuevo médico de cabecera. Sin embargo, en ese entonces Jan estaba más gravemente enfermo que Chopin y nadie pensaba que iba a morir tan pronto; fue en abril de 1842 y tuvo un efecto devastador sobre Chopin: no pudo soportar la vista del cadáver y no hubo medio de calmarlo. La presencia de los amigos ejerció un efecto reconfortante, que venció su depresión y volvió a

trabajar, aunque parecía sin fuerzas para ello (Wierzynski, 1952, p.334). En abril de ese año se trasladó a Nohant y en julio, de vuelta en París, se mudó a un departamento en la Plaza de Orléans; este lugar resultaba una construcción situada en el corazón de París, aislada del tráfico callejero y protegida del ruido, con varios departamentos que habitaban numerosos artistas formando una pequeña comunidad. El departamento de Chopin era ya independiente del de la familia Sand y le costaba 600 francos; tenía un dormitorio y un salón grande, donde daba conciertos para sus invitados. Allí vivió los siguientes siete años.

Invitado por Luis Felipe iba a dar conciertos a la corte. En diciembre de 1841 los invitados fueron quinientas personas, incluidos diplomáticos de Prusia, Suecia y Sajonia. Otro concierto en la sala Pleyel, en febrero de 1842 produjo un ingreso de 5.000 francos (Walker, 2018, p.448).

Mientras tanto, la tuberculosis lo iba minando de más en más. Estaba tan débil que no lograba caminar un trecho sin perder la respiración (Walker, 2018, p.400), lo cual se hizo más evidente desde 1843 en adelante: "Un ataque de tos bastante fuerte todas las mañanas, y en invierno dos o tres crisis más considerables que duran dos o tres días de cuando en cuando algunos dolores neurálgicos, he ahí el estado habitual de su salud"[142] (Sydow, 1958, p.729). Hasta entonces Sand había sostenido que la curación era sólo cuestión de cuidado y tratamiento (Walker, 2018, p.401). En mayo de 1843 se enteró de la muerte de su padre, de setenta y tres años, víctima de tuberculosis, lo cual le produjo otra devastación, física y moral. Su hermana Isabel y su esposo llevaron a vivir consigo a su madre, en la misma ciudad de Varsovia. Se decidió entonces que Ludwika fuese a Francia, para estar con su hermano en aquel momento difícil.

Durante el invierno de 1844-45 estuvo enfermo varias veces. Tenía muchos alumnos, y trabajaba en nuevas composiciones. En Nohant, la atmósfera familiar empeoraba día a día y se había convertido en una guerra civil diaria (Wierzynski, 1952, p.345), una crisis que aumentaba lenta pero irresistiblemente (Wierzynski, 1952, p.347). Había comenzado a sentirse fuera de lugar en su casa (Wierzynski, 1952, p.350) y estaba desgarrado en su interior (Wierzynski, 1952, p.351). En el verano de 1845, en cinco meses, apenas pudo componer tres mazurcas (Op. 59). Más tarde, y a pesar de su turbación llegó a concluir composiciones grandiosas (entre ellas, la Barcarola Op. 60 y Polonesa-Fantasía Op. 61). En noviembre de 1846 partió de Nohant para no volver nunca jamás.

---

[142] Carta de George Sand a Ludwika Chopin, en París, Nohant, verano de 1844

En París intentaba seguir dando sus lecciones con admirable fuerza de voluntad: “Tuve que dar ayer siete lecciones a discípulos que estaban por salir de viaje”[143] (Sydow, 1958, p.850); ya no tenía otro medio de existencia: no más Nohant, no más veranos libres de preocupaciones financieras, no más ocasiones de componer apaciblemente (Gavoty, 1974, p.320). Su salud se quebrantaba, y aunque al comienzo no tuvo crisis graves, debió ser para él un tema de preocupación (Wierzynski, 1952, p.369). Sin embargo, más tarde, la violencia de sus ataques fue tal, que sus amigos llegaron a temer lo peor. "Casi no caminaba - dice Liszt- y no podía subir una escalera sin sufrir dolorosos ahogos; vivía únicamente a fuerza de precauciones y cuidados". “Me arrastro lo mejor que puedo”[144] (Sydow, 1958, p.840). Debió cancelar varias lecciones, incluida la de la Baronesa Betty de Rothschild, que generalmente le pagaba 50 francos la hora (Walker, 2018, p.509). Dejó de salir en coche y cuando necesitaba de manera imprescindible ver a Schlesinger, se quedaba en el fondo de su cupé (comprada por él mismo recientemente), envuelto en su abrigo azul y tapado con mantas, y el editor venía a hablarle a la portezuela (Raux Deledicque, 1948, p.353).

En junio de 1847 firmó un contrato con la casa editorial Breitkopf & Härtel (Leipzig), y más tarde un convenio con Brandus y Cie. (París), para la publicación de tres mazurcas, Op. 63, y tres valses, Op. 64: estas fueron las últimas composiciones publicadas en vida de Chopin.

A partir de esta época, comenzó a sufrir problemas financieros. En febrero de 1848 sus amigos lo convencieron para dar un nuevo concierto en la sala Pleyel; no había aparecido en público por seis años y este sería su último concierto en París. No sólo pensaban en su genio, sino en su necesidad de dinero (Wierzynski, 1952, p.386). Fue recibido y despedido con grandes ovaciones. No fue un concierto como cualquiera, en que las puertas están abiertas para quien quería abonar su entrada: había sido dispuesto un registro para que los interesados inscribieran su nombre, pero no por eso estaban seguros de conseguir la ansiada localidad, pues, aun dispuestos a pagar el precio exigido, hacía todavía falta protección y recomendaciones para tener la suerte de verse elegido en la lista definitiva, revisada por el mismo Chopin. Fueron trescientas localidades a 20 francos cada una; el rey, la reina y su corte reservaron cuarenta entradas en total, y se dieron reservas incluso desde Brest y Nantes (distantes más de 300 kilómetros).

---

[143] Carta de Chopin a su familia, en Varsovia, París, 19 de abril de 1847
[144] Carta de Chopin a George Sand, en Nohant, París, 17 de enero de 1847

Se organizó luego un segundo concierto, para el cual se abonaron inmediatamente seiscientas personas, pero éste nunca se realizó debido al estallido de grandes turbulencias políticas. Sentía que en París no tenía nada que hacer: “Mi actividad púbica ha terminado. Si tienes en tu pueblo una iglesita, dame un pedazo de pan, y en pago yo tocaré para ti en honor de la Santa Virgen” (Sydow, 1958, p.---). El *milieu* aristocrático había desaparecido, sus amigos estaban esparcidos por todas partes del mundo, y no había que pensar en lecciones. Antes que la muerte se apodere de él, su vida estaba acabada (Gavoty, 1974, p.324).

Si bien en París la música guardaba silencio, por el contrario, en Londres, la gran temporada tenía el atractivo de una brillantez acostumbrada (Wierzynski, 1952, p.394). Juzgado retrospectivamente, el viaje de Chopin a Inglaterra parece un acto de locura (Wierzynski, 1952, p.395). En mayo de 1847 había sufrido un grave ataque de lo que él llamaba asma, y en febrero de 1848, un acceso igualmente fuerte de lo que él llamaba neuralgia. Su constitución estaba minada por la tuberculosis, y durante dos años sucesivos se había visto privado del descanso benéfico que disfrutaba en Nohant. El propósito del viaje a Inglaterra era dar conciertos, lo equivalente a condenarse a un esfuerzo abrumador, que no podía no agotar sus energías declinantes; y el clima de Londres era la negación de cuanto necesitaba para la conservación de sus amenazados recursos físicos. Ninguno de los íntimos de Chopin reconoció aquellos peligros. Chopin no huía de la revolución -como sostuvo Sand-; había concebido la idea de ir a Londres antes de dar su concierto en París, cuando nadie sospechaba la inminencia de la revolución, ni siquiera sus futuros caudillos (Wierzynski, 1952, p.396). Su ruptura con Sand era para él motivo suficiente para dejar París. La llegada de la revolución, al privarlo de sus fuentes de ingreso, lo confirmó en su proyecto, aunque demoró su ejecución. Había planeado dar dos conciertos en París, a fin de ganar el dinero necesario para el viaje, luego ir a Londres y, si podía, establecerse allí y comenzar una nueva vida. Reunió cartas de presentación, no sólo para los ingleses sino para los polacos residentes en Londres, como si su nombre no fuese ya suficiente presentación. Pero, al parecer, pensó que podía volver a París, porque conservó su departamento y no dio ninguna fiesta de despedida.

Quien inspiraba su proyecto, con sobrada insistencia, era Jane Stirling, alumna de Chopin desde hacía ya cuatro años. Lo entusiasmó con la posibilidad de conciertos con ingresos significativos y de captar alumnos dentro de las familias de clase alta, con las cuales Stirling tenía vínculos (Walker, 2018, p.556). Jane tenía cuarenta y cuatro años de edad, era soltera y estaba enamorada de Chopin. Pertenecía a una conocida familia de comerciantes escoceses, que había

adquirido una gran fortuna en la India. Miss Sterling le quitó la vida que le restaba (Wierzynski, 1952, p.406), aunque lo salvó de las penurias financieras (Walker, 2018, p.543). “Terminarán por ahogarme con toda su bondad y yo, por cortesía, las dejaré hacer”[145] (Sydow, 1985, p.965). En cualquier caso, Londres en ese momento, ofrecía la vida musical más rica y más variada de toda Europa, y era el mejor lugar para Chopin (Walker, 2018, p.559): “Todos los pianistas parisienses están aquí”[146] (Sydow, 1958, p.913).

Ni bien instalado en su departamento, en abril de 1848, recibió tres pianos a título de cortesía, uno de cada marca de las más famosas: Erard, Pleyel y Broadwood. Durante los tres meses que estuvo en Londres apareció cinco veces en público, dando dos recitales “a 20 guineas” (Sydow, 1958, p.921) según le escribió irónicamente a su familia, y tres conciertos de salón, en mansiones aristocráticas. En la residencia de la duquesa de Sutherland, dentro de un público que alcanzaba unas ochenta personas, todos de la más escogida sociedad londinense, se encontraban la Reina Victoria y el Príncipe Alberto. “La duquesa me presentó a la reina, que es cortés; me habló dos veces, y el príncipe Alberto se acercó al piano. Todos dicen que son raras estas distinciones” (Sydow, 1958, p.943). Esperaba que lo invitaran a tocar en la corte, pero esa esperanza no se materializó. Al parecer, fue el resultado de su previa negativa de tocar en la Filarmónica: “Me ofrecieron la Filarmónica para que tocara, pero no acepté porque es con orquesta” (Sydow, 1958, p.914). Temió que sus obras sean pulverizadas por la orquesta (Gavoty, 1974, p.339). Para su primer concierto público hubo ciento cincuenta billetes, a una guinea cada uno; despertó un entusiasmo desconocido hasta entonces en Londres (Wierzynski, 1952, p.399). En su segundo concierto, las doscientas localidades de la sala habían sido tomadas por adelantado; el recibimiento fue entusiasta y la prensa excelente. Los dos conciertos le produjeron unas 300 guineas. La firma Cramer, Beale & Co., que ya antes había adquirido algunas de sus obras, le compró otras más.

Ganaba también con sus lecciones. Cobraba una guinea por hora, precio muy alto en aquella época (Wierzynski, 1952, p.402). Sin embargo, para algunos de sus alumnos, tener a Chopin como profesor, no pasaba de ser una expresión de moda (Walker, 2018, p.571). Londres era caro (Walker, 2018, p.570). “Pese a todo lo que trato de ahorrar, las guineas desaparecen rápidamente”[147] (Sydow, 1958, p.917). Su casero le pidió que le pagara el doble -de un alquiler original de 26 guineas

[145] Carta de Chopin a Albert Gryzmala, em París, Escocia, 1° de octubre de 1848
[146] Carta de Chopin a Adolfo Gutman, en París, Londres, 6 de enero de 1848.
[147] Carta de Chopin a un desconocido, en París, Londres, 1° de junio de 1948

mensuales- o que tomara otro cuarto: "Es verdad que la sala es grande y soberbia y muy apropiada para dar lecciones. (Tengo hasta ahora cinco discípulas) (…) Es muy probable que me quede aquí porque el otro cuarto no es tan grande ni tan cómodo y además por no cambiar, ya que mi dirección es conocida. El propietario pone como pretexto para el cambio que no había nada escrito, lo que le permite subir el precio"[148] (Sydow, 1958, p.916). Su criado, un italiano perezoso, le robaba, y su coche era un artículo costoso. Sin embargo, no podía reducir sus gastos: no lograba subir las escaleras sin ayuda de un criado, ni moverse por la ciudad careciendo de coche. Era tan precario el estado de sus finanzas como el de su salud (Raux Deledicque, 1948, p.360).

Estaba constantemente abrumado por la separación de los seres queridos, y por su incertidumbre en cuanto al futuro: "¡Si pudiera tener seguridad de que tendré con qué comer este invierno en París!" (Sydow, 1958, p.941); "Mientras tanto, ¿a dónde se ha ido mi arte? Y mi corazón, ¿dónde lo he malgastado? (borrones) Apenas si recuerdo cómo cantan en mi tierra… Este mundo se desvanece ante mis ojos, me olvido, no tengo más fuerzas"[149] (Sydow, 1958, p.975). Sus cartas reflejaban su ansiedad, su constante lucha contra la enfermedad, a la cual se negaba a ceder, y su depresión frente al agotamiento total. "Ninguna idea musical propia me viene, estoy fuera de mi huella"[150] (Sydow, 1958, p.933).

En julio, cuando la temporada comenzó a declinar, muchos de sus amigos ingleses lo invitaron al campo, pero los ruegos de sus protectoras tuvieron prioridad y partió para Escocia. El fabricante de pianos Henry Broadwood le compró tres billetes de tren: uno para él, otro para su criado y otro para que estirase sus piernas durante el viaje. Lo albergaron en el sublime castillo de Calder House, perteneciente a un cuñado de Stirling: *"*El lord me invita para todo el verano el próximo año; me quedaría aquí toda la vida, pero ¿qué resultaría de eso?"[151] (Sydow, 1958, p.953). Dio tres conciertos -en Manchester, Glasgow y Edimburgo-, y en el curso de los dos meses que pasó en Escocia cambió de residencia diez u once veces. Miss Stirling lo arrastraba de castillo en castillo (Gavoty, 1974, p.344) y él hizo todo lo posible por agotarse al extremo, tanto física como mentalmente.

---

[148] Carta de Chopin a Albert Grzymala, en París, Londres, 13 de mayo de 1848
[149] Carta de Chopin a Albert Grzymala, en París, Edimburgo, 30 de octubre de 1848
[150] Carta de Chopin a Auguste Franchomme, en París, Edimburgo, 11 de agosto de 1848
[151] Carta de Chopin a su familia, en Varsovia, Escocia, 19 de agosto de 1848

En el concierto de Manchester, en una sala con capacidad para mil doscientas personas, ganó 60 libras. En Glasgow, los billetes se vendían a media guinea cada uno, precio sin precedentes en esa región (Wierzynski, 1952, p.414); la audiencia no fue multitudinaria, pero sí extremadamente distinguida (Walker, 2018, p.388). Sus ganancias líquidas fueron 90 guineas. En Edimburgo la sala estuvo llena: "Se reunió toda la gente distinguida de la vecindad. Dicen que resultó bien. Hubo un poco de éxito y un poco de dinero" (Sydow, 1958, p.970).

"Con respecto al futuro, todo va mal para mí. Me siento más débil, no puedo componer nada, no sólo porque no tengo deseos, sino también por los obstáculos físicos, pues cada semana me lanzan a una rama de árbol diferente. ¿Y qué voy a hacer? Además, así ahorro un poco de dinero para el invierno" (Sydow, 1958, p.965). Cuando al final disfrutó de alguna paz, se dio clara cuenta de su estado e hizo un testamento: "Escribí una especie de instrucción acerca de lo que se habrá de hacer con mis cosas en caso de que muriese en alguna parte" (Wierzynski, 1952, p.417).

Soñaba con volver a París; estaba impaciente por "comenzar a respirar mejor, por entender a la gente y ver rostros amigos". Por otro lado, no podía aceptar del todo el hecho de que en Gran Bretaña la música no era considerada un arte, sino simplemente como una profesión, es decir una labor no muy distinta de la carpintería o la albañilería, más que una vocación (Walker, 2018, p.597).

Su último concierto, en Londres, fue en un evento de caridad con el fin de reunir dinero para los exiliados polacos. En siete meses de estadía en la isla llegó a cambiar sesenta y una veces de domicilio y como premio de tantas fatigas no llevó a París ni un centavo (Gavoty, 1974, p.350).

Apenas regresado a París, en noviembre de 1848, tuvo que enfrentar la noticia de la muerte del Dr. Molin, su médico -homeópata- desde 1843 y quien en mayo de 1847 lo había ayudado a restablecerse de una grave recaída: "Molin poseía el secreto de mejorarme"[152] (Sydow, 1958, p.985). Durante los dieciocho años de su vida en París vio veinticinco médicos, quienes le encontraron una docena de enfermedades: tuberculosis pulmonar, laringitis crónica, anemia tenaz, debilidad muscular, ocrodermia, fragilidad intestinal, psicastenia (Gavoty, 1974, p.257). En este último tiempo iban a visitarlo hasta dos veces por día, le pedían el elevado honorario de 10 francos por visita (Sydow, 1958, p.988) y se limitaban a recetar remedios ineficaces (Gavoty, 1974, p.352). A principios de 1849 tuvo inconvenientes financieros; el dinero que había ganado en Inglaterra desaparecía, y no podía pensar en tomar alumnos: "Aún no he empezado a tocar el piano y no

[152] Carta de Chopin a Solange Clésinger, en Guiellry, París, 30 de enero de 1848

puedo componer; si sigo así, no sé cómo me las arreglaré para comer" [153](Sydow, 1958, p.994). Su amigo Franchomme se encargó de sus asuntos financieros, y tuvo la suficiente habilidad para ocultarle la verdadera situación (Wierzynski, 1952, p.421). Comenzó a componer, pero después de dos años de inactividad experimentaba aún más dificultades que antes; destruía sus borradores uno tras otro, y procedía a escribir otros nuevos. Al llegar el verano, estalló el cólera, y sus amigos decidieron trasladarlo a las afueras de la ciudad. Se mudó entonces a un departamento sumamente atractivo -sobre la calle Chaillot-, con vista elevada hacia el Sena y Notre Dame; la Princesa Natalia Obreskoff, que ayudó para organizar la mudanza, le ocultó el verdadero y elevado precio de 400 francos, pagando ella la mitad (Walker, 2018, p.606). Cuando sus amigos se enteraron de su situación, le ofrecieron préstamos: 1.000 francos provinieron de su amigo Franchomme y otros tantos de la Princesa Marcela Czartoryska; más tarde, los Czartoryski también le enviaron, a su costo, a su vieja servidora Matuszewska, para que lo cuidase por la noche. Asimismo, su madre le envió desde Polonia una suma similar. Él mismo, también, decidió vender algunas de sus cosas. Sin embargo, todas aquellas sumas quedaron eclipsadas por la donación extraordinaria de 25.000 francos enviados anónimamente por Jane Stirling y su hermana (Walker, 2018, p.607). Chopin en principio rehusó el monto tan generoso, pero finalmente aceptó una parte. "Me pregunta usted ¿cuál era el estado financiero de Chopin? Nulo. Pero esta alma halló en sus discípulas y en el extraordinario amor de su hermana una suma de quince mil francos en el último mes de su vida"[154] (Sydow, 1985, p.1037). Más adelante sus amigos decidieron volver a mudarlo, a un departamento con luz desde el sur (sobre la calle Vendôme); no sólo es iluminado, sino también soberbio (Gavoty, 1974, p.366). Irónicamente, antes había funcionado allí la embajada de Rusia.

Había dejado una nota en la cual prohibía la publicación de las obras inéditas que no hubiera quemado; nuevamente, antes de morir, pidió a Pleyel que no publicase ninguna de sus composiciones restantes, y que destruyese sus manuscritos y todos sus papeles personales. Estas instrucciones no fueron obedecidas y con el tiempo, su hermana Ludwika las hizo publicar póstumamente (no tomó esta decisión inmediatamente, sino hasta cuando comenzaron a aparecer ediciones no autorizadas en base a manuscritos de circulación privada).

---

[153] Carta de Chopin a Grzymala, Chaillot, 18 de junio de 1849
[154] Carta de Albert Grzymala a Auguste Léo, París, 8 de noviembre de 1849

"Te abrazo más débilmente que antes, pero siempre con el mismo corazón"[155] (Sydow, 1958, p.1013). En su agonía le pidió a Ludwika que su corazón fuese llevado a Varsovia, y así se cumplió; hoy reposa en la Iglesia de la Santa Cruz en Varsovia, y su cuerpo, en el cementerio de Père Lachaise de París. Jane Stirling le prestó a Ludwika 5.000 francos para pagar el funeral (y compró además varios de los objetos que Chopin había dejado). Al morir no había dejado un centavo (Gavoty, 1974, p.373).

[155] Carta de Chopin a Napoleón Orda, en París, Chaillot, sin fecha -1849

2.2. Trascendencia y legado

El Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, una casa construida especialmente para el teatro lírico y la ópera, lleva inscriptos, en su cúpula, dieciséis nombres: quince de ellos corresponden a los más grandes compositores de ópera de todos los tiempos; sin embargo, la serie se completa con Federico Chopin -quien no compuso ninguna ópera en toda su vida-: la historia lo juzgó merecedor de tal homenaje.

Alan Walker[156], en la introducción de su libro "Chopin, a life and times", aporta una afirmación que reconoce incapaz de probar, pero que se nutre en la intuición de lo verdadero: "en un radio de cincuenta kilómetros a la redonda de donde en este momento estoy escribiendo este prólogo alguien en algún lugar está tocando o escuchando música de Chopin (…) Cualquiera sea el huso horario, el sol nunca se pone sobre su música" (Walker, 2018, p.3). Señala, además, como signo de su trascendencia, que las ventas de sus grabaciones se mantienen firmes, aun si las de otros declinan.

Notorio es también que Chopin se ha convertido en el símbolo de una nación; es el hijo más conocido de Polonia. A través de sus mazurcas -escribe el poeta Cyrpien Norwid- las lágrimas del pueblo polaco han podido ser reunidas, en forma cristalina, en la diadema de la humanidad (Gavoty, 1974, p.354). Asimismo, respecto de su música, se destaca que, antes de Chopin, parece nunca haber ocurrido que una obra de no más de un par de minutos pudiera contener mayor sustancia musical que la más extensa de las composiciones (Walker, 2018, p.4). George Sand refirió que "el genio de Chopin es el más profundo y delicioso que ha existido. Logra hacer que un instrumento hable el lenguaje del infinito, y con frecuencia resume en diez líneas que podría tocar un niño un poema de inmensa exaltación, un drama de fuerza inigualada" (Wierzynski, 1952, p.394).

Aunque la mayor parte de la enseñanza de Chopin quedó reducida a los hijos e hijas de la aristocracia francesa -en donde la riqueza normalmente quedaba en relación inversa respecto del talento-, el resultado previsible de que la tradición de Chopin moriría con él, no aconteció (Walker, 2018, p.243). Contrasta con el caso de Franz Liszt, contemporáneo de Chopin: de los aproximadamente cuatrocientos alumnos que tuvo, muchos hicieron eminentes carreras, creándole así una gran posteridad (algunos de ellos llegaron incluso a pisar el siglo XX y lograron grabaciones

[156] Alan Walker (1930-), musicólogo anglocanadiense

gramofónicas notables). La acusación que pesaba sobre Chopin de "no pertenecer a ninguna escuela ni suscribirse a ningún dogma" terminó por contestarse con que sus obras raramente no hayan compuesto el repertorio habitual del pianista de cualquier tiempo (no habiendo sido así en el caso de sus acusadores). Ciertamente, con cada página de su obra Chopin abrió nuevas vistas sobre el mundo del piano, sobre los atributos físicos del teclado y sobre los vínculos del piano con la mano del hombre; la riqueza de oportunidades que brinda al virtuoso es ampliamente reconocida. Sin embargo, si eso fuera todo, su música no se alzaría más allá de la de sus contemporáneos: por encima y más allá de todo lo demás está su poder atemporal de conmover y mover a sus oyentes a un lugar mejor (Walker, 2018, p.278).

Nietzsche[157] consideraba a Chopin el último músico moderno en percibir y adorar la belleza; usó de los convencionalismos con señorío, como quien se mueve cómodamente dentro de un traje de etiqueta; inimitable y único. Si alguna vez Nietzsche pensó en dedicar un entero libro a un compositor -que sólo quedara en proyecto- ese fue el romántico de los románticos, Federico Chopin (Matamoro, 2015 p.121). Sin embargo, su verdadero lugar en la música está definido por el instrumento cuya esencia reveló al mundo y en el cual descubrió un mundo él; en ese sentido no puede ser clasificado como un romántico en el sentido general que se da al término. Chopin revolucionó la música de piano y creó un nuevo arte del teclado. En lugar de las antiguas reglas, introdujo sus principios originales, y su romanticismo iconoclasta era al mismo tiempo un clasicismo original. Aun antes de esto, el piano tenía una historia magnífica escrita en las páginas de Beethoven, Schubert y Weber, pero Chopin fue el que descubrió el alma del piano y dio forma a su poesía única. En el período en el que el piano era frecuentemente usado para tocar obras concebidas en el espíritu de composiciones orquestales, vocales o de música de cámara, Chopin creó una auténtica música de piano. Sus composiciones han nacido del piano o están dedicadas al piano. Todas las tentativas para adaptarlas a otros instrumentos acaban en fracaso o en desnaturalización. Chopin fue el Próspero del piano; lanzó sobre él su hechizo y lo transformó. Tocaba las teclas de lo que hasta entonces sólo había sido un simple instrumento de percusión y operaba milagros ¿Cómo sucedió aquello? La respuesta a esta pregunta contiene todo el secreto de Chopin. Antes que nada, hizo cantar al piano. Instintivamente comprendió que una melodía, para que no tuviese un sonido mecánico, tenía que respirar como una voz humana y ordenó al piano que

[157] Friederich Nietzsche (1844-1900), filósofo alemán

respirase (así nació su famoso *tempo rubato*). Chopin poseía también el secreto del pedal; mezclaba los sonidos como las pinturas se mezclan en una paleta, produciendo colores que no se habían imaginado hasta entonces, y esto siempre con una variación cada vez más delicada. Desarrolló su propia alquimia de sonidos; ensayó inesperadas combinaciones, creó armonías, con extraordinaria frescura, y abrió nuevos horizontes de poesía musical (Wierzynski, 1952, p.12). Lisa y llanamente, Chopin ha pasado a la historia como quien a ha creado el piano moderno. En la historia del arte estará el piano antes de Chopin, y el de después de él (Gavoty, 1987, p.68).

Todo esto permitió que sus sucesores hicieran ulteriores descubrimientos. La influencia de Chopin en su futuro fue enorme: Scriabin, Debussy y Prokofiev todos reconocieron su deuda para con él. Sus armonías presagian al Tristán de Wagner (Walker, 2018, p.325), especialmente sus preludios (Wierzynski, 1952, p.291); su influencia también alcanzó a Ravel (Walker, 2018, p.245). La marcha fúnebre de su sonata N°2 Op. 35 es un símbolo del luto universal, de la trascendencia de todo espacio y tiempo; un monumento de la música romántica para piano, probablemente destinada a perdurar tanto como el piano mismo (Walker, 2018, p.415-418). Sus composiciones todas tienen la virtud de las obras maestras: no pueden consumirse con el uso (Walker, 2018, p.455). Al cabo de los años, las obras de Chopin no han perdido nada de su vitalidad. Cuántos grandes nombres han sido olvidados, cuántas obras famosas han caído en el olvido, mientras la música de Chopin se escucha por todo el mundo. ¿Qué ha sido del renombre de Kalkbrenner, Thalberg, Moscheles, Field y otros muchos contemporáneos de Chopin, mientras su nombre brilla con esplendor creciente con el transcurso de los años? (Wierzynski, 1952, p.14). Chopin era un genio que vivía para la música y que actuaba a través de la música. Simplemente mediante la fuerza de sus composiciones, y sin ninguna declaración verbal, sin exponer teorías, derrocó el escolasticismo pianístico de las escuelas establecidas, según las cuales la fluidez técnica se conseguía mediante un método específico para el empleo de las manos, dedos, codos, etc. Chopin emancipó al pianista de la servidumbre a los cánones pedantes y apresuró el desarrollo de la libertad individual en el reino de la ejecución pianística (Wierzynski, 1952, p.13).

Athur Rubinstein[158], en el prólogo del libro "Vida y muerte de Federico Chopin" de Casimir Wierzynski[159], refiere que "es extraordinario observar cómo los públicos más diversos han sido

[158] Arthur Rubinstein (1887-1982), pianista polaco estadounidense, reconocido como uno de los mejores pianistas del siglo XX

[159] Kazimierz Wierzynski (1894-1969), poeta y periodista polaco

conquistados por la música de Chopin. Yo he hallado en algunas partes falta de comprensión para Bach, un tibio entusiasmo por Mozart en Italia, una curiosa antipatía hacia Brahms en los países latinos, en Francia desdén hacia Tchaikovsky, pero Chopin se apodera del corazón de las gentes de todos los países. El más nacional de los compositores, es a la vez el más cosmopolita. Siempre me ha sorprendido este hecho cuando he tocado mazurcas en la China, polonesas en el Japón y baladas en Australia o Sudáfrica" (Wierzynski, 1952, p.14).

2.3. Personalidad y temperamento.

.

Niñez. Era un ser de naturaleza franca, risueña, y llena de humor, dotado de muchos talentos y de tierno corazón, lo cual hacía que todos lo amaran (Sydow, 1958, p.13). En palabras de Frederick Niecks -uno de sus primeros historiadores- Chopin no fue un prodigio intelectual; tampoco un animalito amaestrado, sino sencillamente un niñito inocente y modesto, que tocaba el piano como cantan los pájaros, con un arte hecho de maravilla inconsciente (Raux Deledicque, 1948, p.11). Fue un caso de desarrollo precoz; antes de haber llegado a los veinte años estaba por completo maduro intelectualmente; el resto de su vida fue la búsqueda de la perfección artística. Esto no sólo lo prueba el que a los veinte años hubiese compuesto sus dos conciertos, sus primeros estudios y los esbozos de su primer scherzo y su primera balada. La personalidad de Chopin se formó enteramente en sus años de juventud, y toda su obra radica en sus primeros años de Polonia. El espíritu de Polonia siguió siendo su fuente viva de inspiración, la piedra de toque de su ser, hasta el final de su vida (Wierzynski, 1952, p.9).

Los conciertos que daba en las residencias de las familias nobles de Varsovia ayudaron a conformar su carácter; entre ellas se vio rodeado, celebrado y mimado por las mujeres más distinguidas y encantadoras de la alta sociedad polaca. El pulido y refinamiento de sus últimos años, bien reconocidos en los salones de París y Londres, le deben mucho a estas experiencias tempranas (Walker, 2018, p.61). Se lo trataba como a un príncipe entre los príncipes (Gavoty, 1974, p.169).

Familia. En su casa la idea de familia se consideraba sagrada, y los hijos eran el centro del universo (Wierzynski, 1952, p. 37). Aunque nunca compuso música sacra, no hay duda de que la atmósfera familiar de un hogar profundamente católico, con sus navidades como momentos cumbre, fueron las influencias más fuertes que formaron su imaginación y su susceptibilidad emocional (Wierzynski, 1952, p.41).

Chopin adoraba a su madre. Muchos años después, George Sand observaba que Justyna fue la única mujer a quien Chopin amó verdaderamente. Su padre fue un paradigma de amor generoso y desinteresado: “Haz de saber que hice todo lo que de mi dependía para apoyar tus capacidades y desarrollar tu talento, y que no te contrarié en nada; también que tu técnica necesitó poco tiempo y

que tu espíritu trabajó más que tus dedos"[160] (Sydow, 1958, p.283). A pesar de la distancia, sus padres nunca dejaron de preocuparse activamente por todos los detalles de su vida (Wierzynski, 1952, p.216). Acusaba el perenne anhelo de un hogar (Wierzynski, 1952, p.350).

El temperamento de Chopin se formó extraordinariamente pronto, como generalmente sucedía en aquella época, pues el romanticismo concedía a la adolescencia los privilegios de la edad madura. La meta no era el madurar, sino el permanecer joven. La exaltación era más importante que la razón, el entusiasmo se colocaba por encima de la experiencia, la pasión se elevaba sobre todas las virtudes, y el genio se manifestaba mucho antes de que la prudencia comenzase a desarrollarse.

Amigos. La escuela y la pensión de su padre formaron un mundo en el cual halló los primeros amigos. Desde entonces, la intimidad con ellos fue una profunda necesidad en su vida (Wierzynski, 1952, p.54).

Durante su vida adulta, en París, se hizo de muchos amigos entre los románticos. Pero en su arte se mantuvo libre de ellos. Le irritaban el exhibicionismo, su compasión de sí mismos, su tendencia a dar a la música un contenido literario. A todo aquello opuso una escrupulosa disciplina de sí, un contenido puramente musical y unas normas clásicas (Wierzynski, 1952, p.11). Odiaba los sentimentalismos (Wierzynski, 1952, p.246).

Psicología. "Un ser como él sólo puede amar lo puro y lo bello"[161] (Sydow, 1958, p.480). "El talento de Chopin es la expresión maravillosa de una naturaleza exquisita"[162] (Sydow, 1958, p.498). Su vivísima sensibilidad le hacía sentir todos los choques afectivos con una gran violencia, pero por así decirlo, los "absorbía", en el doble sentido del término. En primer lugar, no acusaba enseguida el contragolpe. Después los ponía como en reserva. Volvían a servir como recuerdos atenuados por el tiempo, o bien, al contrario, exaltados por el alejamiento. Con Chopin, nada se perdía nunca, pero sus reacciones eran lentas (Gavoty, 1974, p.103). Reaccionaba frente a los acontecimientos históricos y personales con la sensibilidad de un artista, y encerraba sus experiencias dentro de sí como íntimos secretos. Aquella reserva se convirtió más tarde en parte de

[160] Carta de Nicolás Chopin a su hijo en París, Varsovia, 27 de noviembre de 1831
[161] Carta de George Sand a Albert Grzymala, en París, Nohant, junio de 1838
[162] Carta de la Condesa de Agoult a la Condesa Marliani, en París, Florencia, 9 de noviembre de 1838

su psicología; protegía sus emociones con un velo de discreción (Wierzynski, 1952, p.75). Durante el episodio de Stuttgart escribió: "…derramo mi desesperación en el piano"[163] (Sydow, 1958, p.273); asimismo, el hecho quedó enterrado en la memoria y nunca fue olvidado. Hasta el final, periódicamente, aparecían, en la superficie de una vida en apariencia tranquila, las flores sombrías de la melancolía (Gavoty, 1974, p.158).

La procrastinación, el ladrón del tiempo, era parte del tejido y la trama del carácter de Chopin (Walker, 2018, p.169). "Siempre hice todo con atraso"[164] (Sydow, 1958, p.371). Era sedentario por naturaleza (Gavoty, 1974, p.194), un hombre de hábitos imperiosos; todo cambio, por pequeño que fuere, constituía un acontecimiento terrible en su vida (Gavoty, 1974, p.231).

Frecuentemente hablaba de presentimientos, mensajes inconscientes e inexplicables anticipaciones, y era incluso dado a las supersticiones: temía a los números siete y trece, y a los lunes y los jueves (Wierzynski, 1952, p.321).

Chopin no era vano; no lo impulsaba la presunción, ni pretendía lo que no era. Sabía asumir una postura cuando lo consideraba útil. Mantenía la ceremonia con los extraños, principalmente para defenderse de los importunos; sólo revelaba su verdadero ser a sus amigos más íntimos (Wierzynski, 1952, p.187). Aceptaba elogios sin enorgullecerse, aunque sin falsa modestia, pues era incapaz de vanidades (Raux Deledicque, 1948, p.118). No soñaba con adular a las multitudes, ni anhelaba los aplausos. Le gustaba tocar ante públicos selectos, en casas particulares (Wierzynski, 1952, p.179). Si bien es verdad que sus fuerzas físicas no respondían a la virilidad de sus deseos y aspiraciones, algunas cartas demuestran, sin embargo, a las claras, que poseía una indomable voluntad y que, moralmente, no se dejaba dominar por nadie (Sydow, 1958, p.109).

Bernard Gavoty se pregunta retóricamente si, hablando en términos de patología, Chopin era esquizofrénico, esquizoide o sencillamente psicasténico. El síntoma esencial de los esquizofrénicos consiste en presentar una ruptura de contacto con la realidad, y los enfermos sólo viven en un mundo interior. Los esquizoides tienen la facultad de aislarse del ambiente. La psicastenia se caracteriza por la indecisión de espíritu, una tendencia a los aprensiones instintivas e irrazonadas (Gavoty, 1974, p.238).

---

[163] Diario de Stuttgart, 1831
[164] Carta de Chopin a Félix Wodzinski, en Ginebra, París, 18 de julio de 1834

Nostalgia. Constantemente añoraba a su familia, a pesar de la atmósfera cordial en la que vivía, a pesar de su éxito y de las atrayentes perspectivas que se le abrían. Durante toda su vida, llena de cambios bruscos, el apego a su familia, a sus viejos amigos y a su patria no disminuyó, y fue, después de su amor por la música, su sentimiento más profundo (Wierzynski, 1952, p.176).

*"*Todo lo que he visto en el extranjero hasta el presente me parece viejo, insoportable, todo me hace suspirar por mi hogar, por esos momentos deleitosos, cuyo valor no supe apreciar. Lo que otrora me parecía grande, me parece hoy común, y lo que antes encontraba trivial, me parece hoy increíble, extraordinarios, demasiado grande, demasiado elevado"[165] (Sydow, 1958, p.256). "Hace perder la cabeza a todas las mujeres y vuelve celosos a sus maridos. Está de moda. Pero la nostalgia de la patria lo consume"[166] (Sydow, 1958, p.380).

Patriotismo. Las vacaciones pasadas fuera de la ciudad, en las fincas de sus aristócratas amigos, le dieron a conocer la naturaleza y la comarca polaca y fue entonces cuando sintió por primera vez lo que podría llamarse el espíritu de la nación. En el campo, descubrió fuentes de estímulo emocional que más tarde se reflejaron en su música, y el destino de su nación se convirtió en constante inspiración para su arte (Wierzynski, 1952, p.61).

Ya desde su pasaje por Viena todos los pensamientos de Chopin estuvieron dirigidos hacia el heroico esfuerzo de Polonia por librarse del insoportable y odiado yugo moscovita; su espíritu atravesó por una etapa de evolución que lo transformó paulatinamente en un exasperado patriota. Y ya que sus fuerzas no le permitían ir a combatir, puso al servicio de su país su talento, única arma de que disponía para luchar por él (Raux Deledicque; 1948, p. 88). Balzac[167] decía que Chopin era más polaco que toda Polonia (Wierzynski, 1952, p.311).

Su hogar en París era un punto de reunión para los emigrados polacos. Jamás se negaba a ayudar a quienes lo necesitaba, y prestaba su apoyo, pronta y discretamente (Wierzynski, 1952, p.212). Contrariamente, siempre manifestó una llamativa indiferencia respecto de la situación política de Francia (Gavoty, 1974, p.120).

---

[165] Del Diario de Chopin, Viena, 1831
[166] Carta de Antonio Orlowski a su familia en Polonia, París, sin fecha
[167] Honoré de Balzac (1799-1850), novelista francés

El amor. Cuando su primer amor de adolescente (Konstancja Gladkowska), siguió la corriente de la época; se mostraba incapaz de elevarse por encima del sentimentalismo romántico, adorando un sueño incorpóreo, tomando sus fantasías como vida real.

La ruptura con María Wodzinski, su amor de juventud, le significó la experiencia de sufrir la diferencia de una concepción de familia. Para Chopin, el hogar y la familia eran un lazo sagrado, una fidelidad espiritual e interior; los Wodzynski, en cambio, los asociaban con ideas de una jerarquía aristocrática dictadas por una cierta política, y que representaban principios y tradiciones hostiles a sus sueños (Wierzynski, 1974, p.222).

Nunca, a lo largo de sus últimos dieciocho años de vida, hizo la más fugaz alusión en sus cartas a la vida de los sentidos (Gavoty, 1974, p.129).

En el episodio de su separación de Sand, demostró una notable fuerza de carácter. (Wierzynski, 1952, p.378).

Salud. Su debilidad física y una enfermedad que no perdonaba le habían creado un doloroso complejo, una hipersensibilidad y a la vez una extrema nerviosidad, complejo que, por milagro, no alcanzó a afectar en lo más mínimo la potencia arrebatadora de su genio, la nobleza de su inspiración y la energía de su pensamiento (Sydow, 1958, p.8). Su salud fue precaria desde el comienzo (Walker, 2018, p.34). Se resfriaba con tanta facilidad que -de adolescente- su madre no lo dejaba salir de casa durante el mal tiempo (Wierzynski, 1952, p.83). A los treinta años pesaba unos 43 kilogramos; contrastaba con el peso de la hija de George Sand, con cuya familia vivía en esos años, y que pesaba unos 38 kilogramos (Wierzynski, 1952, p.312). Su hermana Emilia murió al cabo los dos años de exhibir síntomas de la enfermedad -cuando Chopin tenía diecisiete años-; él, en cambio, luchó contra ella por más de veinte (Walker, 2018, p.5); hay poca duda de que no supiera que sufría de la misma enfermedad de cuantos vio morir de ella, a pesar del lenguaje opaco usado por sus doctores (Walker, 2018, p.121).

2.4. Federico Chopin y el dinero

Aquí se describen algunas conductas de Chopin en relación con el dinero, específicamente con: la posibilidad de maximizar ingresos en base a la edición de más obras y conciertos públicos; la posibilidad de maximizar ingresos como producto de las negociaciones con sus editores; la estrategia de fijación de precios para sus clases; su nivel de vida y propensión al ahorro; la concesión de préstamos; la propia concepción de sí mismo como hombre de negocios y respecto del dinero.

Chopin y las obras potencialmente editables. Chopin fue uno de los pocos privilegiados músicos que pudo ver -y aprovechar económicamente- durante su propia vida la edición de sus obras. Sin embargo, en su repertorio se encontraban algunas obras que jamás dio a editar y que se publicaron de manera póstuma -es decir, renunciando a su monetización-.

Un caso es el Nocturno en mi menor Op. 72, N° 1, obra que presenta una melodía dolorosa, extraña y no menos sorprendente, sobre todo pensando en la edad en que la compuso: diecisiete años. Ese fue el año en que coincidieron la muerte de su hermana menor Emilia -de catorce años- y de uno de sus amigos más cercanos -Jan Bialoblocki-. Fue, de hecho, su primer gran encuentro con la realidad de la muerte. Emilia había sido su compañera de juegos y confidente predilecta; exquisita, toda bondad e inteligencia, murió producto de una tisis. Inmediatamente después de esto, Chopin retomó su relación con la vida a través de la música: compuso dos obras; la primera, una marcha fúnebre, infantil y mediocre, pero que no puede no asociarse, al menos como antecedente, a una de las obras que lo ha hecho trascender toda época, la Marcha Fúnebre de su Sonata N° 2. La segunda fue el mencionado Nocturno en mi menor Op. 72, N° 1. Ambos señalaron un nuevo estado de su alma, abriendo las puertas a un sentimiento todavía ausente en sus composiciones.

¿Por qué Chopin no hizo publicar jamás este nocturno, tan hermoso sin embargo? ¿Acaso por los tristes recuerdos que traía a su mente, o porque no lo consideraba bastante perfecto? Nunca se conocerá la respuesta precisa a este interrogante (Raux Deledicque; 1948 27), pero entre esta obra y las anteriores existe un abismo, y ese abismo es la imagen de la muerte que lo ha visitado. Otros biógrafos de Chopin, sin embargo, cierran la discusión de manera distinta: “El nocturno no le satisfizo y se publicó póstumamente” (Wierzynski, 1952, p.86).

El caso de las “Canciones”, para canto y piano, dan cuenta de una obra que tiene fecha coincidente con el enamoramiento de Konstancja Gladkowska (1830): “…al igual que sus

sentimientos por ella, las canciones estaban destinadas a permanecer mudas para el resto del mundo (Walker, 2018, p.165)".

El Nocturno en do sostenido menor, Op. Póstumo, data de la época del levantamiento de Polonia (1831) y fue descubierto en 1875. Había sido enviado a su hermana Ludwika y se lo considera único por la cantidad de anotaciones o "reminiscencias"; evidentemente estaba destinado a su círculo íntimo, que sabría reconocerlas (Walker, 2018, p.195). Una de estas citas indica: "Para mi hermana Ludwika, para tocar ante las estrellas y practicar mi segundo concierto".

Al Vals del Adiós, en la bemol Op. 69 N°1 lo consideraba mediocre y por ello no dejó que se publicase en vida (Gavoty, 1974, p.200). Sugestivamente, fue el regalo íntimo que le había hecho a su prometida, María Wodzynska, en ocasión de lo que resultó la despedida final.

En Viena, cuando el objetivo era darse a conocer y así ingresar en el gran mundo artístico, fue consciente de que era preciso sacrificar los honorarios en pos de lograr un espacio: "En lo concerniente a otros artistas, aún no sé nada. No deberían ser hostiles, porque saben que no toqué para sacar ningún provecho material"[168] (Sydow, 1958, p.127). Sin embargo, en París, donde era ya un pianista consagrado y los ingresos por conciertos no eran nada despreciables, la historia registra que, durante los dieciocho años que estuvo en esa ciudad, tocó solamente en cuatro conciertos en los cuales fue el principal ejecutante, e hizo únicamente otras quince apariciones en público (Wierzynski, 1952, p.179). En Londres, en 1848, Chopin renunció al ofrecimiento de dar un concierto con la filarmónica, arguyendo que el repertorio al que se obligaba no sería de su agrado; la verdadera razón era que no quería actuar con la orquesta con un único ensayo, tal como le imponían (Walker, 2018, p.562).

En el mismo contexto de su estadía en Inglaterra, casi al final de su vida, produjo la siguiente reflexión:

> "Aquí aprecian todo de acuerdo con su valor en libras, les gustan las artes porque son un lujo; buenos corazones, pero tan originales que concibo perfectamente que pueda uno volverse circunspecto aquí o convertirse en máquina. Si fuese más joven, tal vez optaría por la máquina, daría conciertos en todas partes y tocaría las piezas de peor gusto (¡con tal que fuera

[168] Carta de Chopin a sus padres, en Varsovia, Viena, 12 de agosto de 1829

> por dinero!), pero ahora me resultaría difícil hacer de mí mismo una máquina[169]" (Sydow, 1958, p.956).

En relación con los manuscritos que se encontraron en poder de Chopin luego de su muerte y su voluntad manifiesta de que se destruyeran, destaca esta documentación: "Me alegro de que usted no esté de acuerdo con las últimas disposiciones del compositor de destruir todas sus composiciones que aún no estaban terminadas, disposiciones que no convienen en absoluto a sus llamados amigos y editores, pero que son de suma importancia para su fama"[170] (Sydow, 1958, p.1036). Esta carta -comenta Sydow- tiene suma importancia; nos prueba que Chopin no deseaba que se publicaran las obras que aún no estaban terminadas y revisadas por temor de que fueran imperfectas (Sydow, 1958, p.1035).

Chopin y la relación con sus editores. Posiblemente, a raíz de la experiencia con su Sonata Op. 4 le quedara un cierto resquemor en el trato para con los editores. Su profesor Elsner contactó al editor Tobías Haslinger de Viena con una recomendación de publicación; sin embargo, Haslinger hizo caso omiso, temiendo que una pieza juvenil de un compositor desconocido sería una pérdida de dinero. Años más tardes, después de que Chopin se hiciera famoso, el astuto editor le envió unos borradores para que corrigiese; Chopin se rehusó, porque nunca le había pagado un centavo. Esta deshonestidad lo molestó mucho y ayudó a formar su posterior ambivalencia hacia los editores en general y con Haslinger en particular (Walker, 2018, p.122). Así, mientras en su vida diaria cuidaba poco del dinero y lo gastaba a manos llenas, era exigente e inflexible en sus tratos con los editores; los altos honorarios a los que les cedía sus obras eran su particular ambición (Wierzynski, 1952, p.234). "…quinientos francos por cada uno. Es este un precio por debajo del cual no entregaré nada"[171](Sydow, 1958, p.601). Usaba a sus amigos, especialmente de Julian Fontana, como agentes para que regateasen con los editores (Wierzynski, 1952, p.294); su padre le señalaba: "No tienes bastante tenacidad para regatear" (Sydow, 1958, p.384).

---

[169] Carta de Chopin a su familia, en Varsovia, Edimburgo, 19 de agosto de 1848
[170] Carta de Alberto Grzymala a Auguste Léo, París, 8 de noviembre de 1849
[171] Carta de Chopin a Breitkopf y Härtel, en Lepizig, París, 14 de diciembre de 1839

Chopin y los precios de sus lecciones. George Sand, a propósito de fijar precios más altos para lecciones a domicilio -treinta francos en lugar de los veinte habituales en la casa de Chopin-, refiere: “Fui yo la que se lo sugirió y tuve mucho problema en hacérselo entender, algunas damas se quejaban de que el domicilio estaba lejos. Chopin nunca habría pensado esta estrategia” (Walker, 2018, p.448).

Chopin, su (no) propensión al ahorro y su dadivosidad. Las admoniciones de su padre para que ahorrase fueron muchas y muy frecuentes:

> “Me alegro, querido hijo, de que ya estés libre de tu concierto, aunque, al mismo tiempo, entiendo que con ello no podrías, en caso de necesidad, esperar obtener recursos, pues los gastos llegan a absorber el importe de las entradas. Pero si estás contento, nosotros también lo estaremos. No me cansaré, sin embargo, de recordarte que, mientras no hayas conseguido ahorrar un par de billetes de mil francos, te consideraré como digno de compasión, a pesar de tu talento y de todas las lisonjeras felicitaciones que te prodigan. Dios te preserve de una enfermedad que te obligaría a suspender tus lecciones; quedarías entonces reducido a la miseria en un país extranjero. Estas reflexiones me atormentan mucho, pues me doy cuenta de que estás viviendo al día” (Raux Deledicque, 1948, p.135).

Así y todo, vestía siempre con suprema elegancia y distinción. Su guardarropa y su tocador eran maravillosos. Poseía la más extensa y rica colección de corbatas que se pudiera soñar y poco faltaba para que sus bastones y sus guantes fueran tan admirados como sus mazurcas. Concedía una verdadera importancia al menor detalle de su indumentaria, gustaba de perfumes y alhajas y su boga era tal que la juventud elegante y adinerada, siempre en busca de alguien a quien copiar, imitaba sus trajes y sus actitudes (Raux Deledicque, 1948, p.130). “Tengo que dar hoy cinco lecciones. Te imaginarás, sin duda, que estoy haciendo fortuna. Te equivocas; mi cabriolé y mis guantes blancos, sin los cuales no sería yo un hombre de buen tono, me cuestan más que lo que gano con mis lecciones”[172] (Sydow, 1958, p.339). En Londres, con su amigo Camille Pleyel, se alojaron en uno de los mejores hoteles, tenían un coche e iban claramente buscando la manera de gastar dinero (Wierzynski, 1952, p.251). Aunque leonino en el trato con sus editores, era muy

[172] Carta de Chopin a Dominik Dziewanowski, em Szafarnia, París, sin fecha, 1832

generoso cuando se le solicitaba su colaboración para una obra de beneficencia para la causa polaca o la ayuda a compatriotas. En un caso particular, resintió en extremo haber cumplido una caridad en dinero: "Creo que, al darle dinero, he herido sus sentimientos; quizás creería que el único lazo entre nosotros fuese el arte" (Wierzynski, 1952, p.425).

Chopin y su definición como hombre de negocios. Reconocía, irónicamente, que no se concebía propiamente como tal: "Me doy cuenta de que no le he agradecido el piano y que sólo le hablo de dinero. Decididamente soy hombre de negocios"[173] (Sydow, 1958, p.525). En una de sus cartas refiere, casi al pasar y aunque no de manera directa, su concepción respecto del dinero, la política y la amistad: "Amo a los Carlistas, no soporto a los Felipistas, soy un revolucionario; no me interesa el dinero, sólo la amistad, por la cual te ruego me garantices cordialmente la tuya"[174] (Sydow, 1958, p.340). No soportaba lo que se podría llamar el "comercio interesado" del tipo que se generó en torno de Beethoven: "En Bonn venden cigarros: verdaderos cigarros a la Beethoven, aunque con toda seguridad sólo fumaba pipas vienesas. Se vendieron ya tantos muebles, viejos escritorios, estantes destartalados de la sucesión de Beethoven, que es como para creer que el desdichado compositor de la Sinfonía Pastoral fue dueño de un floreciente comercio de muebles"[175] (Sydow, 1958, p.786).

La prensa de Londres -Musical World- lo señala como "el más reservado y poco ambicioso de los músicos vivientes" (Wierzynski, 1952, p.254).

[173] Carta de Chopin a Camille Pleyel, en París, Valdemosa, 22 de enero de 1839
[174] Carta de Chopin a Dominik Dziewanowski en Szafarnia, sin fecha, París 1832
[175] Carta de Chopin a la familia Jedrzejewicz, en Varsovia, Nohant, agosto de 1845

2.5. El éxito, el tiempo, el mundo y el riesgo

Federico Chopin y el éxito

Éxito y talento. Parecía apreciar privilegiada, y prácticamente de manera exclusiva, el reconocimiento del puro talento, y en absoluto buscar la vanagloria: más bien que poco aplaudido, temía ser mal aplaudido (Raux Deledicque, 1948, p.117). "Existe aquí multitud de asnos y de diablos que ponen obstáculos a los verdaderos talentos y les impiden tener éxito"[176] (Sydow, 1958, p.324). El rechazo de parte de la familia Wodzinski le representó no sólo un insulto a su orgullo, sino un desdén hacia su arte, que a su entender era superior a todos los valores (Wierzynski, 1952, p.257).

Éxito y mediocridad. "Las gentes de aquí no son nada para mí; son buenas, pero no lo son por sí mismas; lo son por costumbre; hacen todo con orden de una manera igual, mediocre, y eso me deprime. No puedo soportar la mediocridad"[177] (Sydow, 1958, p.256).

Éxito y aclamación. No soñaba con adular a las multitudes, ni anhelaba los aplausos; le gustaba tocar antes públicos selectos, en casas particulares (Wierzynski, 1952, p.179). Sus heridas afectivas parecían prevalecer por sobre el ensalzamiento de las gentes: en el fondo permanecía indiferente a sus éxitos; no le interesaba el entusiasmo de las multitudes, y le importaba poco el que lo aclamasen o no como el primer pianista del mundo. Su íntimo orgullo sufría una profunda herida que no podían curar los éxitos externos (Wierzynski, 1952, p.255). Luego del grandioso éxito de su concierto en París, de febrero de 1848, se abrió el bono para un segundo concierto, pero Chopin dijo: "Incluso este me aburre"; estaba pensando en dejar París (Wierzynski, 1952, p.386). Su visita a Inglaterra fue un acontecimiento en el mundo musical, y su estancia una continua sucesión de triunfos; pero Chopin no se interesaba ya por sus éxitos (Wierzynski, 1952, p.405).

---

[176] Carta de Chopin a Nowakowski, en Varsovia, París, 15 de abril de 1832
[177] Del Diario de Chopin, Viena 1831, página 13

Federico Chopin y el tiempo

El tiempo y la práctica de la ejecución. "Tu técnica necesitó poco tiempo y tu espíritu trabajó más que tus dedos. Mientras que otros se pasaban días enteros luchando contra el teclado, rara fue la vez que pasaste más de una hora frente a tu piano para ejecutar las obras de los otros"[178] (Sydow, 1958, p.283).

El tiempo y la composición. En cuanto a la manera en que Chopin trabajaba, Sand ha dejado un relato interesante, y sin duda alguna exacto (Gavoty, 1074, p.250):

> "Su creación era espontánea, milagrosa. La encontraba sin buscarla, sin preverla. Aparecía en su piano, súbita, completa, sublime, o bien cantaba en su cabeza durante un paseo, y él tenía prisa en hacérsela escuchar a sí mismo, y se lanzaba sobre el instrumento. Pero entonces comenzaba la tarea más dolorosa a la que haya asistido nunca. Era una serie de esfuerzos, de indecisiones e impaciencias para volver a captar ciertos detalles del tema de su audición: lo que había concebido todo completo, lo analizaba demasiado al querer escribirlo, y su pena por no poder encontrarlo nítido, según él, lo hundía en una especie de desesperación. Se encerraba días enteros en su habitación, lloraba, caminaba, quebraba sus plumas, repetía o cambiaba cien veces un compás, lo escribía o lo borraba otras tantas veces, y volvía a empezar al día siguiente, con una perseverancia minuciosa y desesperada. Pasaba seis semanas en una página, para volver a escribirla tal como la había trazado la primera vez".

Además, no le gustaba volver a elaborar algo una vez que ya estaba escrito (Walker, 2018, p.331).

Los veranos sosegados en Nohant parecían resultar ideales para su labor creadora. Allí podía trabajar mucho más a sus anchas que en París, en donde sus numerosas lecciones y las múltiples exigencias de su vida mundana absorbían tanto su tiempo que debía conformarse con anotar solamente esbozos, ideas y temas, para desarrollarlos después en el curso de su descanso veraniego. Dedicaba sus horas de la tarde a su labor de compositor, la cual consistía más que nada en revisar los bosquejos manuscritos traídos a París, en completar y dar forma a los que sólo estaba aún en estado primario (Raux Deledicque, 1948, p.282).

---

[178] Carta de Nicolás Chopin a su hijo, en París, Varsovia, 27 de noviembre de 1831

La firma del contrato para la composición de los Preludios Op. 28 resultó una excepción en su vida: con su carácter y su costumbre de pulir tan cuidadosamente su trabajo, no podría suponérsele capaz de firmar un contrato para entregar a breve plazo una obra suya de la importancia de esta (Raux Deledicque, 1948, p.229).

El tiempo en la madurez de la vida. Llegó a escribir que: "El tiempo es el mejor crítico y la paciencia el mejor maestro"[179] (Sydow, 1958, p.827).

Federico Chopin y el mundo

La creación de un mundo propio. "Tengo tal convencimiento de que nunca seré copia de Kalkbrenner que nada podrá quitarme la idea y el deseo, tal vez demasiado audaz pero noble, de crearme un mundo nuevo, y si estudio será para afirmarme mejor aún sobre mis pies"[180] (Sydow, 1958, p.310).

"Crearse un mundo nuevo para sí" fueron las proféticas palabras que el Chopin de veintiún años fue lo suficientemente firme de dirigir a su maestro Elsner. Marcaron la dirección que seguiría su carrera, de la cual nunca se apartó. En los dos años siguientes, el cuerpo de obras que logró producir -que incluían los trascendentes Doce Estudios Op. 10- dio cuenta de este objetivo; esto, además, manteniéndolo en secreto, dado que perseveraba en el deseo de no publicar nada de lo cual no estuviera totalmente satisfecho (Walker, 2018, p.238). Más tarde, con la publicación de sus Veinticuatro Estudios alcanzó una posición de insuperable superioridad en el ámbito de la música para piano, posición que en raras ocasiones se le pidió compartir, pero de la cual nunca fue desplazado. Este hecho evidenció que a Chopin pertenece el honor de haber establecido para siempre las fronteras claras entre el piano y la orquesta. Mientras que otros compositores frecuentemente van de un lado hacia el otro, Chopin nunca lo hace. Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms, todos ellos escribieron música que, con menores ajustes, encajan en ambos medios. Pero la música de Chopin resiste tales transformaciones; nacida y criada en el teclado, el piano nunca deja de ser su hogar. Cuando es forzada a la orquesta, el resultado generalmente va desde lo desprolijo a lo absurdo (Walker, 2018, p.333).

---

[179] Carta a su familia, en Varsovia, París, 11 de octubre de 1946
[180] Carta de Chopin a Joseph Elsner, en Varsovia, París 14 de diciembre de 1831

Dado que la vida de un virtuoso itinerante era anatema para él, la enseñanza tuvo que convertirse en su salvación y permitirle comprar el tiempo necesario para producir ese cuerpo de música sobre el cual su fama descansa hasta hoy (Walker, 2018, p.237).

Polonia. El martirio de Polonia fue una de sus primeras experiencias; se convirtió en parte inseparable de su concepto del mundo (Wierzynski, 1958 p.75).

Según la hermosa metáfora de Paderewski[181], el "genial contrabandista" escondió entre las carillas de su papel de música, al cruzar las fronteras, ese *polonismo* prohibido que fue su gloria. Para la posteridad, Chopin llegó a ser mucho más que un admirable artista y compositor de genio, pues por él se produjo un milagro, y alcanzó a convertirse en el símbolo de su patria doliente y encadenada; siempre fue Federico Chopin la bandera viva y palpitante de Polonia que desplegó sobre la conciencia universal sus mazurcas y sus polonesas, como una conmovedora protesta y un clamor de liberación (Raux Deledicque, 1948, p.101). La música absorbió, desde la infancia, toda la voluntad disponible de su ser. Ante su teclado o su papel pentagramado, y sólo allí, Chopin dio pruebas de un carácter combativo, que contrastaba con su contextura frágil (Gavoty, 1974, p.268). Se sentía empujado por una misión para con sus compatriotas oprimidos (Gavoty, 1974, p.179). Para ayudarlos, superaba la aversión que experimenta a las presentaciones en público (Gavoty, 1974, p.218). Cuando se encontraba entre los exiliados, se hundía en los recuerdos de su infancia y de su juventud, respiraba el olor de la patria lejana. ¿Quién sabe si no debe al alejamiento, no la esencia, sino el aguijón de su genio? "Si se hubiera quedado en Polonia, tal vez se habría conformado con ser, sencillamente, un gran músico…" -Alfred Cortot, Aspects de Chopin- (Gavoty, 1974, p.260). Hay una sola manera de arrancarlo de su piano: pedirle la Marcha Fúnebre. Terminado el último compás, el concierto ha concluido, porque después de ese trozo ya no puede decir nada más, pues es el canto del cisne de su patria (Gavoty, 1974, p.260). ¿Qué hubiera sido de Chopin, nota Vuillermoz[182], si hubiese visto realizarse sus sueños, si se hubiera casado y retirado a vivir en el campo? (Raux Deledicque, 1948, p.204).

Era realista al pensar que la solución de los conflictos políticos de Polonia y, por lo tanto, su regreso a la patria, estaban muy lejanos para su generación: "¿Podemos regresar a Polonia? ¿Te has vuelto completamente loco? (Wierzynski, 2018, p.327).

---

[181] Ignaz Paderewski, (1860-1941), pianista, compositor, diplomático y político polaco
[182] Emile Vuillermoz (1878-1960), crítico francés de música, cine, teatro y literatura

Al ser invitado a formar parte de la Sociedad Literaria Polaca en París, respondió: "El honor de haber entrado en su círculo me servirá de estímulo para emprender nuevas obras que respondan a los fines perseguidos por la Sociedad, y ésta puede confiar en que la serviré con todas mis fuerzas"[183] (Sydow, 1958, p.341). "…Federico Chopin, el hombre de fama europea, cuyo nombre es una gloria para nuestra patria"[184] (Sydow 1958, p.734).

Ante el ofrecimiento de un puesto en la corte de Rusia, su respuesta fue: "Aunque no tomé parte en la revolución de 1830, mi corazón estaba con los que la hicieron. Por lo tanto, me considero un emigrado, y este título no me permite aceptar ningún otro" (Wierzynski, 1952, p.250).

La existencia en el mundo.

> "Somos dos viejos címbalos -en polaco, juego de palabras, tiene el sentido de 'tontos'- a los que el tiempo y las circunstancias ya hicieron sonar todos sus miserables trinos. Sí, dos viejos címbalos, aun si te defiendes de serlo en mi compañía. No se ofende con ello ni la belleza ni la respetabilidad: la tabla de armonía es perfecta. Únicamente se rompieron las cuerdas y saltaron unas clavijas. Pero, he aquí el drama: hemos sido hechos por un célebre violero, algún Stradivarius sui generis, que ya no vive para repararnos. No sabemos ya proferir sonidos nuevos en manos chapuceras y ahogamos en nuestros pechos lo que nadie ahora sabrá sacar de nosotros por falta del violero"[185] (Sydow, 1958, p.936).

Un método para del piano para el mundo. Gracias a sus numerosos alumnos, pudo comprobar la notoria insuficiencia de los métodos existentes para resolver ciertos problemas técnicos y de alto virtuosismo, que todavía no habían sido debidamente afrontados. Con la notable perseverancia propia de su carácter había ya elaborado esa gran obra didáctica que fueron sus estudios y se propuso entonces escribir un método para la pedagogía del piano, pero la muerte lo sorprendió antes (Walker, 2018, p.605).

---

[183] Carta de Chopin al Presidente de la Sociedad Literaria Polaca en París, 16 de enero de 1831
[184] Karl Lipinsky a Chopin, en París, Dresde, 26 de agosto de 1844
[185] Carta a Julian Fontana, en Londres, Edimburgo, 18 de agosto de 1848

Federico Chopin y el riesgo

Acusaba una marcada aversión al riesgo; de sus primeras incursiones en el exterior, de Viena, se registra esta anotación: "Así, me resolví a dar el concierto contando con la suerte. Si me pegan en los diarios hasta el punto que no pueda más volver a presentarme en público, me pondré de pintor de obras, porque es más fácil pasar el pincel sobre una pared…"[186] (Sydow, 1958, p.128).

Ante la posibilidad de dar un concierto en Praga, decidió no hacerlo, pues no tenía el deseo de arriesgar arruinar el éxito que había sembrado en Viena cosechando un error en esa ciudad (Walker, 2018, p.148).

[186] Carta de Chopin a sus padres, en Varsovia, Viena, 12 de agosto de 1829

2.6. El propósito de la acción y la originalidad de la idea

Federico Chopin y el propósito de la acción

La perfección como meta de la acción. Chopin parecía obtener su inspiración de una fuente que se encontraba más allá de las fronteras del teclado (Walker, 2018, p.60) y estaba obsesionado por un ideal de perfección. La inspiración no era ni el fin ni el principio de su arte. Aunque componía sin dificultad, y se fiaba en su inspiración, no consideraba su obra terminada hasta cuando no había escrito todo lo que había oído en su interior. Volvía una y otra vez a los pasajes escritos, juzgándolos fría y severamente. Pulía sus obras incansable y pacientemente, sin detenerse jamás hasta que su misterioso sentido de selección le indicaba la mejor y única solución posible entre mil -sin embargo, sus revisiones técnicas jamás modificaban en su esencia la partitura original- (Wierzynski, 1952, p.205). Chopin, desde sus inicios mencionaba el concepto de perfección: "A pesar de estar aquí desde hace sólo un año, gozo de la simpatía y amistad de los artistas. La prueba de eso es que algunos, entre los más calificados, me dedican obras, antes aún de que yo haya hecho lo mismo para ellos con las mías. (…) virtuosos ya hechos solicitan lecciones mías y me colocan al mismo nivel de Field. Si fuese yo más tonto todavía de lo que soy, podría imaginarme que he llegado a la cumbre de mi carrera, pero yo sé mejor que cualquiera que aún me falta para ser perfecto" (Raux Deledicque, 1948, p.123). Y, asimismo, en su edad madura, al escribir sus "tres nuevos estudios" o "estudios de perfeccionamiento" denota en ellos que la perfección radica, no tanto en el virtuosismo de la fuerza o de otros aspectos, cuanto en la capacidad de revelar la sutil y escondida voz que se manifiesta en el corazón de la propia obra (Walker, 2018, p.429).

Los propósitos de fuera y los propios. En aquellos días de la derrota polaca, cuando agonizaba la esperanza de la liberación, quizá su imaginación evocó aquellas visiones de grandeza y decadencia, de poder e impotencia, de dicha y de pesar, que más tarde se convirtieron en tema de gran parte de sus creaciones musicales (Wierzynski, 1952, p.158). En reiteradas oportunidades intentaron persuadirlo de componer una ópera -la que sería la primera gran ópera polaca-: "Usted tiene que ser absolutamente el creador de la ópera polaca (…) Usted, sea original, nacional"[187]

[187] Carta de Esteban Witwicki a Chopin, en Viena, Varsovia, 6 de julio de 1831

(Sydow, 1958, p.261-262). Asimismo, su familia le explicaba: "(Elsner) no quiere que tu genio se quede sentado ante un piano dando conciertos; has de inmortalizarte escribiendo óperas"[188] (Sydow, 1958, p.287). Durante largo tiempo estuvo pensando en hacer una ópera, pero aquella idea no logró cambar su antigua convicción de que el piano era su medio exclusivo (Wierzynski, 1952, p.174). "… dejadme componer música de piano; ¡es lo único que sé hacer!" (Gavoty, 1974, p.257).

Federico Chopin y la originalidad de la idea

La originalidad como absoluto. En ocasión de su primer concierto en París -1832- el temible Fétis[189], considerado en su tiempo como un oráculo, escribió en la Revista Musical: "He aquí un joven que, al abandonarse a sus impresiones naturales sin buscar modelo para copiar, ha sabido encontrar en sí mismo, no una renovación completa de la música de piano, sino una parte de lo que se busca en vano desde hace mucho tiempo: una abundancia de ideas originales cuyo tipo se no se halla en ninguna parte (…) Hay alma en sus melodías, imaginación en sus figuraciones, y originalidad en todo (Raux Deledicque 1948, p.118). Años más tarde, Schumann escribió: "Chopin podría publicar todo anónimamente, todos lo reconocerían" (Walker, 2018, p.481).

La innovación respecto del instrumento. El gusto extremo que Chopin siempre tuvo por la ópera ha sido revelador de un rasgo de su talento: sólo soñaba con hacer cantar al piano; esto constituye una gran innovación para la época, en la cual los virtuosos buscaban sobre todo una precisión de autómatas, al punto, además, de haber elevado la sequedad al rango de una virtud. Chopin llegó a indicarle a una de sus alumnas: "Es preciso que cante, si quiere tocar el piano". Observaba la ópera y trasladaba sus cualidades al piano, incluida la respiración (Gavoty, 1974, p.157). Mantenía un verdadero affaire con la voz humana; el origen de algunos de sus efectos no es el teclado o los cinco dedos del pianista, sino la garganta y laringe del cantante (Walker, 2018, p.244). En su obra -que quedó como apenas comenzada- El método de los métodos, llegó a escribir: "El movimiento de flexionar una muñeca es similar al de modular el aliento en el canto" (Wierzynski, 1952, p.423).

La crítica de la época, en ocasión de su concierto del año 1848, registró:

---

[188] Carta de Ludwika Chopin a su hermano, Varsovia, 27 de noviembre de 1831
[189] François Joseph Fétis (1784-1871), compositor, profesor, musicólogo y crítico musical belga

> "Chopin ha hecho por el piano lo que Schubert hizo por la voz. Chopin es un pianista de convicción. Compone para él, toca para él. y todos escuchan con interés, con deleite, con placer infinito. Escuchan como sueña, como llora, con que dulzura, ternura y melancolía canta, cuán perfectamente expresa los sentimientos más altos y delicados. Chopin es el pianista del sentimiento por excelencia. Puede decirse que ha creado una escuela de interpretación y una escuela de composición. Chopin es único como pianista, no debe, ni puede, ser comparado con ninguno" (Wierzynski, 1952, p.324).

La innovación en la técnica de la ejecución. Chopin creó con Liszt la técnica del piano contemporáneo; desde entonces no se ha inventado ninguna otra (Gavoty, 1952, p.168). Cuando Chopin llegó a escena, la ejecución pianística estaba dominada por la escuela de igualación de los dedos, cuyo objetivo era hacer que los diez dedos fueran igualmente fuertes, con la promesa de crear una suerte de democracia de la mano (Walker, 2018, p.259). Chopin, por el contrario, sostenía que cada dedo estaba formado de manera diferente, por lo tanto, era mejor no tratar de destruir el encanto particular del toque de cada uno, sino al contrario desarrollarlo (Walker, 2018, p.251). Al mismo tiempo, por primera vez en la historia de la pedagogía del piano, con Chopin, se dio precedencia al confort físico de la mano antes que a la escala de do mayor (Walker, 2018, p.249), a partir de considerar de manera especial la "topografía del teclado" (Walker, 2018, p.478). En gran parte fruto de estos conceptos, y aunque el volumen del toque de Chopin sin duda era relativamente suave, el rango caleidoscópico de matices que lograba extraer del instrumento era inmenso, y resultaba inigualable por los demás pianistas; justamente esto fue lo que llevó a Heine a apodar a Chopin "el Rafael del piano" (Walker, 2018, p.254). Mientras que muchos de sus contemporáneos manipulaban el teclado produciendo no más que "sonido sin sentido", Chopin imprimía en las teclas un "sentido sonoro". Esta distinción entre *senseless sound* y *sounding sense* aún divide al mundo de la ejecución pianística hasta el día hoy (Walker, 2018, p.252). Chopin afirmaba que "Usamos los sonidos para hacer música, así como usamos las palabras para hacer el lenguaje" (Walker, 2018, p.253).

La crítica del Daily News, luego de su concierto en Londres, el 10 de junio de 1848, expresaba: "Realiza cosas enormemente difíciles, pero con tanta calma, con tanta suavidad, y con una delicadeza y un refinamiento tan constantes, que el oyente no se da cuenta de su magnitud real" (Wierzynski, 1952, p.400). Ya Robert Schumann, en 1835, había publicado: "Su modo de tocar es

exactamente igual a sus composiciones, es decir, único" (Wierzynski, 1952, p.229). En Londres, tocando de incógnito en una pequeña sala, el público lo reconoció: *"*Chopin, Chopin…" (Wierzynski, 1952, p.251).

Originalidad en la pedagogía. Sus contemporáneos utilizaban, para enseñar, métodos rígidos, inmutables y como procedentes de un derecho divino. Chopin, en cambio, no aplicó ningún sistema prestablecido, no fundó una "escuela" y no tuvo designio alguno de establecer una tradición. A cada alumno le pedía un esfuerzo personal en relación con sus aptitudes y con los objetivos perseguidos. Sugería más de lo que imponía (Gavoty, 1974, p.164).

Originalidad en las obras. Estudios. Preludios. Mazurcas. Nocturnos. Chopin logró llevar el "estudio" de la sala de práctica a la sala de concierto, mientras que a los demás les faltó sustancia musical para ello (Walker, 2018, p.319). El estudio N°3 llegó a ser mundialmente famoso: ningún ejercicio pudo nunca tener pretensión semejante (Walker, 2018, p.322).

En cuanto a los Preludios, aun con una asombrosa duración de entre cuarenta segundos a no más de cinco minutos, condensan una sustancia imposible de desentrañar (Walker, 2018, p.381), como acusando la presencia de un fantasma dentro de una máquina de la cual la máquina no sabe nada (Walker, 2018, p.492).

Respecto de las mazurcas, Chopin las llevó a ser su paradigma de innovación (Walker, 2018, p.508). Cada nuevo nivel del desarrollo creativo de Chopin se refleja en sus mazurcas (Walker, 2018, p.193). Las hace emerger por primera vez como una forma de arte sofisticada, un género merecedor de un lugar en el escenario de los conciertos (Walker, 2018, p.192). Son canciones del alma (Walker, 2018, p.194). Expresan indefectiblemente la nostalgia que tenía por su patria; al mismo tiempo que arranca sus melodías de su origen rural, los deja irrevocablemente unidas a él. La música de Chopin tiene esta inexpresable cualidad: es al mismo tiempo familiar para quien reconoce una nostalgia, y elude a quien intenta analizarla (Walker, 2018, p.193). Así, aquel aristócrata del espíritu extraía su arte de las fuentes vulgares de la música viva del pueblo (Wierzynski, 1952, p.319).

En cuanto a los nocturnos, si bien se puede reconocer a Field el haber descubierto el mundo interior de la melancolía onírica que los caracteriza, nada puede anular el hecho de que fue Chopin el que infundió en la invención de Field su genio, transformándolo en uno de los mayores géneros de la era romántica (Walker, 2018, p.235).

2.7. Contexto socioeconómico y cultural.

La conmoción política, militar y social contra la cual Chopin vivió su existencia cotidiana, tanto en Polonia como en Francia, no lo dejó indemne. Vivió su vida a través de dos revoluciones, la primera en Polonia en 1830-31 (de la cual fue testigo desde tierra extranjera), y la segunda en Francia en 1848, que experimentó de primera mano (Walker, 2018, p.19). La historia de Polonia es catastrófica, y sus cientos de miles de muertos representaron una herida siempre abierta que lavaba en sangre el tejido de la nación. Es imposible escribir una vida de Chopin sin tener en cuenta estos tiempos turbulentos, porque a través de su niñez y adolescencia supo de incontables familias cuyas vidas fueron devastadas por los conflictos que marcaron la constante lucha de Polonia por su soberanía (Walker, 2018, p.26).

En la época de Chopin, Varsovia era una ciudad de unos cien mil habitantes, lo cual significaba representar un centro urbano de importancia. Tenía hermosas iglesias antiguas, teatros y escuelas. Su estilo había pasado del barroco italiano al rococó sajón, pero su término medio seguía siendo el de siempre, carente de todo estilo. Los palacios se elevaban imponentes, entre casas viejas y ruinosas y miserables chozas (Wierzynski, 1952, p.18). En 1815 había en el conjunto de Polonia 3,2 millones de habitantes; las estadísticas desglosan esta cifra en 2,4 millones de campesinos, 400.000 burgueses, 200.000 aristócratas y gente de la "pequeña nobleza", 200.000 judíos (Raux Deledicque, 1948, p. 39). Estaba habitada por un prodigioso número de extranjeros: ucranianos, lituanos, rusos y judíos (Walker, 2018, p.23); en la Polonia de aquellos días, los judíos eran considerados ciudadanos de segunda clase, y las expresiones antisemíticas eran *lingua franca* en aquel tiempo, incluso en la correspondencia de Chopin (Walker, 2018, p.78). En cuanto a la aristocracia, nadie podía calcular la fortuna del príncipe Karol Radzwill (1734-1790), que poseía cerca de seiscientos pueblos (Wierzynski, 1952, p.18).

Varsovia tenía una considerable industria musical. Había treinta fábricas dedicadas a los instrumentos musicales, de las cuales cuatro hacían pianos, así como pantaleones (un tipo de teclado inventado en 1707 por Pantaleón Hobenstreit). Aquel número no era tan excesivo como pareciera (Wierzynski, 1952, p.71), pues había sesenta maestros de música, nueve librerías vendían música impresa y existían cinco salas de concierto. Sea como fuere, Varsovia daba su preferencia al piano, y más tarde la fama de Chopin lo exaltó al estado de instrumento nacional.

Polonia y Francia se hallaban asociados por un capricho histórico (Wierzynski, 1952, p.17): Lorena había estado regida por Stanislaw Leszczynski (1677-1766), Rey de Polonia, quien debía su trono a su yerno, Luis XV, Rey de Francia (1715-1774).

Europa miraba a Polonia como una nación caótica, como un pueblo a merced de las potencias extranjeras. Sin embargo, le debía ser imposible olvidar su reciente gloria: Jan Sobieski había dado a Europa la victoria sobre los turcos, en lo que el mundo llamó la salvación de la Cristiandad. Pero en agosto de 1772 -sólo ochenta y nueve años más tarde-la nación se hallaba en tal estado de impotencia, que los señores de Rusia, Austria y Prusia pudieron ponerse de acuerdo en el primer reparto de Polonia, en un documento que comenzaba con "En nombre de la Santísima Trinidad…" (Wierzynski, 1952, p.20). En plena paz y aprovechándose de su debilitamiento, le arrancaron arbitrariamente una parte de sus provincias. Esta verdadera catástrofe, para un reino ya completamente agobiado por sus discordias políticas, aconteció unos quince años antes de la llegada a Varsovia de Nicolás Chopin, padre de Federico (Raux Deledicque, 1948, p.3). Nicolás no habría podido decir qué factores históricos jugaban la mayor parte en la decadencia de Polonia: si el gobierno de los últimos reyes sajones o las intrigas de los agresivos vecinos. Pero no podía menos de ver que los polacos trataban de cortar el mal que llevaba a la ruina a su país. La Dieta, cuyas sesiones presenciaba, reunía a los más nobles patriotas, quienes públicamente discutían los males que acosaban a Polonia. En mayo de 1791 puso en vigor la tan esperada constitución nueva, que debía terminar con los pecados del pasado y a proporcionar un provenir mejor. La elección del rey entonces debía ser libre, sin que su determinación proviniese de las influencias extranjeras; daba mayores derechos a la clase media y emancipaba a los siervos. Varios de sus artículos se hallaban de acuerdo con las ideas más progresivas de la época; Burke[190] la comparaba con la Revolución Francesa, destacando el hecho de que en Polonia el cambio había sido sin derramamiento de sangre (Wierzynski, 1952, p.20). Sin embargo, el rey de Prusia y la zarina rusa -Catalina, de quien el rey polaco Stanislas había sido amante- se negaron a reconocer la revolución pacífica de los polacos y en 1793 el territorio fue dividido por segunda vez. Resultó una carnicería sin precedentes contra población civil; veinte mil hombres, mujeres y niños fueron masacrados (Walker, 2018, p.25). Reducida su área, Polonia moría. La gente huía de las ciudades, la industria

[190] Edmundo Burke (1729-1797), escritor, filósofo y político, considerado el padre del liberalismo conservador británico

declinaba y los bancos suspendían los pagos. Fue entonces cuando cerró la fábrica donde trabajaba Nicolás, circunstancia que lo llevó a comenzar a dar clases de idioma. Los polacos miraban a Francia como una segunda patria; de hecho, después del asalto de la Bastilla, toda Europa estaba llena de refugiados franceses, y en Varsovia, como en Moscú o Petrogrado, el colmo de la distinción era hablar en francés (Raux Deledicque; 1948, p.24). Polonia no aceptó el reparto y se alzó contra los agresores extranjeros, lo cual terminó con un tercer reparto, en el año 1795. El rey Stanislas abdicó, Polonia dejó de existir como estado independiente y Varsovia fue ocupada por los alemanes. Su soberanía no fue restaurada sino hasta el Tratado de Versalles, en 1919.

Con el advenimiento de Napoleón, los polacos comenzaron a combatir bajo sus estandartes. Veinticinco mil hombres servían en las legiones polacas de Italia. En toda Polonia renacía la esperanza de que Napoleón les devolviese la libertad. Después de las victorias de Austerlitz y Jena, llevó sus batallones hacia la capital polaca. El zar Alejandro y el rey Federico Guillermo huyeron. Polonia creía que todo aquello era el heraldo de su independencia, y proporcionó millares de soldados a Napoleón. Polonia recobró la libertad, pero era una libertad tan inválida como un mutilado de guerra. En 1807, Zelazowa Wola, la aldea natal de Chopin, entró a formar parte, no de la república restaurada, sino del ducado de Varsovia. Este nombre de un estado en miniatura había sido ideado por Napoleón, que no quería molestar al zar Alejandro restableciendo el nombre de Polonia. El mapa del nuevo ducado comprendía solamente una quinta parte del área de las antiguas fronteras de Polonia (Wierzynski, 1952, p.32).

En 1813 Polonia fue devastada por un nuevo huracán. Napoleón declaró la guerra a Rusia, y marchó sobre Moscú a la cabeza de un ejército de “veinte leguas”, en el cual había ochenta mil polacos, y después de su derrota regresó apresuradamente a Francia en trineo. Todas las esperanzas de la libertad de Polonia quedaron enterradas bajos las nieves de Rusia. Después de que el Congreso de Viena entregó a Polonia, dividida en tres partes, al gobierno de sus dominantes vecinos, Varsovia se convirtió en la capital del llamado Reino de Polonia, y el zar Alejandro fue coronado como su rey. Éste designó a su hermano, el Gran Duque Constantino, comandante en jefe del ejército (ante quien Federico, de niño, tocara el piano numerosas veces).

A pesar de todo, el país comenzó a levantarse sobre sus ruinas, y Varsovia prosperó con una vida nueva. Sin embargo, la Dieta polaca no fue convocada en muchos años, y la constitución liberal se llenaba de polvo en los archivos de la cancillería. Mientras el zar Alejandro se daba el nombre de “liberador de Polonia”, su gobierno estimulaba el espíritu de oposición y revuelta. Una

red de organizaciones clandestinas -reflejo de las corrientes revolucionarias existentes en muchas partes del mundo- propagaban las ideas de libertad e imprimían la literatura suprimida oficialmente. En diciembre de 1825, con la muerte de Alejandro, zar de Rusia y rey de Polonia, las organizaciones clandestinas tuvieron un estímulo para la lucha contra los opresores rusos. En 1829, el zar Nicolás I, sucesor de Alejandro, y por extensión rey de Polonia, era esperado en Varsovia para su coronación, y en mayo de 1830 volvió a Varsovia para la apertura de la Dieta.

La brusca ola de inquietud revolucionaria, que agitó a Europa durante el verano de 1830, demoró ciertamente la partida de Federico. Estando Chopin en Viena se encontró con que la revolución polaca había cambiado el humor social; los polacos de Austria eran vistos con sospecha. Esa nación había resultado favorecida con la anexión de una amplia porción de territorio polaco; si los polacos seguían fastidiando, Austria tendría que vérselas con sus dos potencias vecinas, Prusia y Rusia (Walker, 2018, p.187). La circunstancia de su nacionalidad polaca le produjo a Chopin numerosos problemas de las autoridades rusas para extenderle un pasaporte hacia Francia; sólo le concedieron una visa hasta Múnich; luego logró que el embajador francés le validase el pasaporte con la leyenda "a Londres vía París" (Walker, 2018, p.202). Justamente, debido a la oposición de las autoridades rusas en dar a Chopin una prórroga de su pasaporte, tuvo que permanecer toda su vida en el extranjero como emigrante polaco exiliado (Sydow, 1958, p.267).

Mientras tanto en 1830 en Francia, explotó la Revolución de Julio y luego de tres días de combates callejeros cuerpo a cuerpo, el rey Carlos X fue depuesto, siendo reemplazado por Luis Felipe, anterior Duque de Orleans, estrictamente sin derechos sucesorios. Así fue derrocado el régimen absolutista de los Borbones y el nuevo rey comenzó su reinado declarando estar al servicio del bienestar de su pueblo. La conflagración se propagó a Bélgica, donde los holandeses fueron expulsados, y en Italia y en Austria cundía la agitación. En noviembre comenzó en Varsovia la insurrección que muchos polacos venían esperando desde hacía muchos años, pero para la cual nadie estaba adecuadamente preparado. Una rebelión de cadetes se convirtió rápidamente en un alzamiento general -la Revolución Decembrista- y Varsovia fue liberada. Sin embargo, Polonia, luego de nueve años de lucha contra el coloso ruso, fue aplastada con un nuevo baño de sangre. Las fuerzas concentradas por el zar en Polonia estaban destinadas a un ataque contra Francia; de este modo Francia se salvó gracias al alzamiento polaco, pero ni pensó en auxiliar a los polacos. Luis Felipe sólo hizo vagas promesas, y los ingleses ni siquiera eso. Los polacos fueron sujetos de impuestos punitivos y forzados a pagar la ocupación militar; dado que se abolió el Ministerio de

Finanzas, la moneda del reino -el zloty- no existió más y fue reemplazado por el rublo ruso. Esto causó severos problemas a las familias polacas, incluyendo a la de Chopin, cuyos ahorros resultaron desvalorizados. Diez mil polacos abandonaron el país y formaron el corazón de lo que resultó "la Gran Emigración". Buscaron protección en Europa Occidental e incluso en América. Esto alimentó un sentimiento antirruso durante todo el siglo (Walker, 2018, p.206). Se estima que entre seis mil y siete mil polacos exiliados se establecieron en París después de 1831 (Walker, 2018, p.216). El Príncipe Adam Czartoryski fue quien le dio a la diáspora polaca un rostro político, formando un gobierno polaco de facto en el exilio. París se convirtió en la nueva capital de Polonia y a Czartoryski se lo señalaba como rey no coronado (Walker, 2018, p.218). No se dio algo similar en el caso de otros exiliados, tales como los italianos (Walker, 2018, p.337). En 1840 la diáspora polaca tuvo ocasión de reverenciar la memoria de Napoleón, cuando su cuerpo fue exhumado en Santa Elena y sus restos traídos a Francia para una pomposa ceremonia; recordaban haber luchado bajo sus estandartes y le agradecían la creación del Ducado de Varsovia (Walker, 2018, p.434). Mientras tanto, los espías del zar perseguían en el extranjero a los conspiradores del movimiento revolucionario polaco (Gavoty, 1974, p.198).

Cuando Chopin llegó a París, la situación era turbia, llena de inquietud y la miseria grande, lo cual obligaba al gobierno del flamante rey a mostrar la mayor energía para sobreponerse a la anarquía y contener la oposición, siempre pronta para levantarse (Raux Deledicque; 1948, p. 113). La oposición se conformaba en tres partidos: los legitimistas, que odiaban tener a un Orleáns en el trono de Francia, los republicanos, constituidos en sociedades secretas, y los bonapartistas, que evocaban la figura del general a través de su hermano Luis Napoleón (Gavoty, 1974, p.120). La revolución no había satisfecho a nadie. París continuaba viviendo en un estado de emoción contenida, y todos estaban preocupados por la evolución política (Wierzynski, 1952, p.164). París era una populosa metrópolis de aproximadamente un millón de habitantes y diez veces más grande que Varsovia, un completo contraste con cualquier cosa que hubiera experimentado Chopin anteriormente (Walker, 2018, p.213). Pero la Francia de Luis Felipe era esencialmente agrícola (Gavoty, 1974, p.125). El romanticismo agregó a la revolución literaria la rebelión política y moral (Gavoty, 1974, p.123); la época consagraba la primacía del teatro sobre la música instrumental (Gavoty, 1974, p.149).

En abril de 1832, seis meses después de la llegada de Chopin a París, hubo una epidemia de cólera que hizo que los ricos se retiraran a las provincias. La situación era mala y la pobreza

reinaba entre los artistas (Wierzynski, 1952, p.182). El sistema bancario se encontraba derrumbado; por falta de créditos, la construcción, la industria textil y la metalúrgica soportan duros golpes; los salarios caen y la desocupación hace estragos; los jóvenes de la aristocracia -quienes podrían recibir las lecciones de Chopin- se refugian en los castillos de sus familias (Gavoty, 1974, p.159). La hora, según parece, no era de las más oportunas para la presentación de un artista al público parisiense, si bien en esa época de ardiente romanticismo la opinión del pueblo estaba sujeta a infinitas variaciones, según quien la manejara (Raux Deledicque; 1948, p.114).

Luis Felipe no logró producir una república y cuando el desempleo masivo y el hambre comenzaron a acosar el país, los franceses no pudieron más soportar la farsa de un monarca marioneta y decidieron deshacerse de él. En ciernes de una guerra civil, fue obligado a abdicar y huyó con su familia a Gran Bretaña. Entonces, la vida artística de París se detuvo. La monarquía parlamentaria no se pudo aclimatar en Francia de Luis Felipe y en febrero de 1848, por segunda vez en su historia, los franceses proclamaban la república, con Luis Napoleón Bonaparte como presidente.

El año 1848 ha sido llamado “la primavera de las naciones”. Las coronas de Berlín, Dresde y Viena miraban alarmadas la situación de Luis Felipe y como señal de que les llegaba su turno, Karl Marx produjo su Manifiesto Comunista. Hubo levantamientos en muchas ciudades de Europa, y la diáspora polaca, aun si Polonia se había transformado en un cementerio desde 1831, se preguntaba si los suyos también se sublevarían. Poznania así lo hizo, con resultados catastróficos; terminó siendo anexada a Austria.

En la época del viaje de Chopin a Inglaterra, el país demostraba ser una nación infinitamente más progresista que Francia, donde el proletariado había conquistado sus primeras victorias sobre el capitalismo industrial (Gavoty, 1974, p.339). Sin embargo, la música es sólo seguida por una elite, sin penetrar en las costumbres burguesas o populares.

> “El arte aquí es la pintura, la escultura y la arquitectura. Para ellos la música no es un arte y, cuando pronuncias la palabra artista, el inglés piensa en un pintor, un arquitecto o un escultor. La música es una profesión, no un arte, y a nadie se le ocurriría llamar artista a un músico ni tampoco imprimirle sus obras, porque para su idioma y sus costumbres, no es arte, es una profesión (…) Probablemente los músicos tienen la culpa (…) tocan cosas extravagantes, llamándolas bellas, y querer enseñar las cosas más serias es perder el

> tiempo[191]"(Sydow, 1958, p.971). "En la clase burguesa es menester algo extraordinario y mecánico, lo cual soy incapaz de hacer. Por lo que respecta al mundo elegante (…) está tan encerrado en el aburrimiento de respetar el decoro y la decencia, que le es indiferente si la música es buena, pues está harto de escucharla de la mañana a la noche. Porque aquí no hay exposición de flores sin música, cena sin música, ventas sin música[192]" Sydow, 1958, p.921). "(…) les gustan las artes porque es un lujo" [193] (Sydow, 1958, p.956).

El siglo XIX y los derechos de autor. En ausencia de leyes adecuadas de copyright Chopin podía vender sus composiciones a varios editores simultáneamente. En 1710 el Estatuto de la Reina Ana, de origen británico fue el primer reglamento que había concebido de forma legal los derechos de autor, pero en un principio estos sólo se aplicaban a la copia de libros. Con el tiempo se contemplaron otros usos, y no fue hasta el Convenio de Berna, en 1886, que se comenzó a exigir a sus Estados miembros el proporcionar protección a todas las producciones en el campo literario, científico y artístico[194].

El siglo XIX y la tecnología. Cuando el telégrafo comenzó a funcionar en Estados Unidos, Chopin expresaba a su familia su admiración por ese invento que permitía comunicarse tan rápidamente. También el ferrocarril comenzaba a circular en Europa y, Chopin lo utilizaba para regresar a París desde Nohant, aprovechando el trecho terminando hace poco, que unía Orleans con la capital. No extrañará a nadie el saber que Chopin, el hombre tradicional por excelencia, apreciaba poco ese moderno medio de locomoción que, a decir verdad, en aquellos tiempos carecía totalmente de comodidad y sacudía horriblemente a los viajeros (Raux Deledicque; 1948, p. 318).

El siglo XIX y la medicina. La tuberculosis estaba desenfrenada en Polonia durante las primeras décadas del siglo XIX, y se ha estimado que, durante el mismo transcurso de la vida de Chopin, un quinto de la población entera de Europa central sucumbió a la enfermedad, llevándose consigo decenas de miles de dolientes en sus pliegues mortales (Walker, 2018, p.4).

---

[191] Carta de Chopin a Albert Grzymala, em París, Londres, 21 de octubre de 1848
[192] Carta de Chopin a Albert Grzymala, en París, Londres, 2 de junio de 1848
[193] Carta de Chopin a su familia, en Varsovia, Edimburgo, 19 de agosto de 1848
[194] https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_los_derechos_de_autor

El bacilo de la tuberculosis no fue descubierto sino hasta 1882, por el Dr. Robert Koch. Considerando las alternativas existentes en 1849, por duras que fueran, hay que reconocer que el tratamiento que recibió Chopin en sus últimos años fue el más humano con que se contaba (Walker, 2018, p.602). El Dr. Pierre Louis, distinguido facultativo parisiense, produjo el libro "Investigaciones sobre la tisis", el cual sigue siendo una obra fundante acerca de la enfermedad. El tratamiento que allí recomendaba era el que le aplicó a Chopin: una infusión de cierto tipo de hierbas, jarabe de goma (para aliviar la tos crónica), opiáceos (para calmar el dolor e inducir una sensación de bienestar), y mucho descanso. Muchos de sus contemporáneos se oponían a este tipo de tratamientos benignos y recomendaban terapias más radicales, que incluían sangrados, sanguijuelas, ventosas y una dieta rigurosa llegando casi a la inanición.

"(Chopin) pidió que abrieran su cuerpo porque estaba convencido de que la medicina no había comprendido su enfermedad. En verdad no fue la enfermedad que se le suponía la que lo mató, sino que no podía vivir más[195]" (Sydow, 1958, p.1032).

[195] Carta de Albert Grzymala a Auguste Leo, París, sin fecha, octubre de 1849

2.8. Las redes: colaboradores, clientes, públicos, competidores, pares.

Coincidencia selectiva, instancias de confrontación, crítica y "lobby". Mecanismos de amplificación de diferencias, desarrollo de capacidades a través de la colaboración con pares.

Colaboradores.

Familia y amigos. Siempre fue vital para él tener el apoyo incondicional de la familia, los amigos y los colegas que admiraban su genio, dado que sin aquello no habría sido posible ningún florecimiento (Walker, 2018, p.307). Como a todo lo largo de su existencia parisina, los amigos de Chopin le fueron fieles hasta el final (Gavoty, 1974, p.358). *"*Me pregunta Usted cuál es el estado financiero de Chopin? Nulo. Pero esta alma halló en sus discípulas y en el extraordinario amor de su hermana una suma de quince mil francos en el último mes de su vida[196]" (Sydow, 1958, p.1037). Al final de su vida, imposibilitado de dar lecciones ni sufragar los gastos de su enfermedad, de sus médicos y de su tren de vida, tampoco estaba en condiciones de pagar el alquiler; sin embargo, una vez más, tenía la suerte de poseer amigos excepcionales (Raux Deledicque, 1948, p.362).

En sus amigos parecían coexistir hacia él tanto el afecto como la admiración. "Tu viejo amigo te quiere, te quiere tiernamente y a su afecto se mezcla la estima y la admiración que tu genio merece[197]" (Sydow, 1958, 344). Delacroix[198] dejó dicho que: "Es el artista más verdadero que jamás conocí, uno de los muy pocos que uno puede admirar y valorar" (Walker, 2018, p.457). Fueron los amigos de su círculo íntimo de entonces los que lo persuadieron de dar el concierto en París de 1848 -que resultó el último de Chopin en Francia después de seis años sin apariciones públicas-: una mañana, Pleyel, Léo Albrecht y el Conde Léon de Perthius -en su rol oficial de director de música del rey Luis Felipe- aparecieron en su departamento con sugerencias de gentil presión. Le aseguraban que no tendría que hacer otra cosa que sentare y tocar. Del resto se encargarían otros (Walker, 2018, p.544). Se decoró el teatro de tal manera, incluso con flores y alfombras, destinadas a recrear el ambiente de un salón palaciego, que era el tipo de atmósfera en la cual Chopin se sentía cómodo; ningún otro artista podría haber pedido más (Walker, 2018, p.545).

---

[196] Carta de Albert Grzymala a Auguste Léo, 8 de noviembre de 1849
[197] Carta de Antonio Barcinski a Chopin, en París; Varsovia, sin fecha
[198] Eugènee Delacroix (1798-1863), pintor francés

Nicolás, su padre, fue también su gran amigo y consejero:

> "Veo por tu última carta, mi buen amigo, que ya has visto a todos los primeros artistas en el arte que cultivas y que puedes rivalizar con ellos. No esperaba menos de tu asiduidad. Me produce mucho placer ver que vives en medio de ellos con la mayor armonía y que puedes obligarlos a hacerte justicia sin excitar su envidia. Sigue, niño mío, obrando así y te buscarán tanto por tu carácter como por tu talento"[199] (Sydow, 1958, p.331).

> "Así que te encontraste con Liszt en una cena. Conozco tu prudencia: hiciste bien en no romper con él a pesar de todas sus jactancias. Habéis sido amigos y es hermoso rivalizar en delicadeza"[200] (Sydow, 1958, p.687).

Respecto de su maestro Elsner, su concepción de la formación profesional resultó en un factor de desarrollo esencial:

> "En la ciencia de la composición, uno no debe establecer reglas, especialmente cuando se trata de discípulos cuyo talento es obvio; hay que dejarlos descubrir por sí mismos dichas reglas, con el fin de que puedan superarse; hay que darles medios de descubrir lo que aún no han descubierto. En la mecánica del arte, para su avance, incluso en lo relativo a la ejecución, es imperativo, no sólo que el alumno iguale y supere al maestro, sino que tenga algo propio, algo que le permita distinguirse a sí mismo" (Wierzynski, 1952, p.171).

Halló en Liszt lo que una vez había hallado en Tytus, un contraste y un complemento de su ser: virilidad, exuberancia, voluntad (Wierzynski, 1952, p.175).

Hofman y Matuszynski, amigos, compañeros de vivienda y médicos. Compartió su departamento de la calle Chaussé d'Antin con Alexander Hofman, compañero de escuela, hijo del profesor Hofman, viejo amigo de los Chopin, quien en ese entonces ya era médico (Wierzynski, 1952, p.203). Coincidentemente con su partida, fue a vivir con Chopin otro de sus viejos amigos, Jan Matuszynski, también médico; lo reemplazó Julian Fontana, también amigo de la juventud.

---

[199] Carta de Nicolás Chopin a su hijo, en París; posiblemente Varsovia, 9 de septiembre de 1832
[200] Carta de Nicolás Chopin a su hijo, en París; Varsovia, 16 de octubre de 1842

Julian Fontana, Albert Grzymala, amigos, secretarios, copistas, amanuenses, factótums. Fontana, quien había sido condiscípulo de Chopin en Varsovia, resultó su *factótum* en París. No tuvo amigo más abnegado, siempre dispuesto a mediar, a multiplicar sus diligencias, sus gestiones ante los editores, el tipo perfecto de secretario honorario (Gavoty, 1974, p.172). Fue su amanuense y su agente en los tratos con los editores (Wierzynski, 1952, p.331) y, además, su principal copista y el editor de sus obras póstumas. Jugó un papel vital en los asuntos de Chopin, compartió un departamento con él entre 1836 y 1838 y tomó el rol poco gratificante de factótum general (Walker, 2018, p.216). Cuando comenzó a colaborar con Chopin, había vuelto recientemente de Londres, donde había vivido largo tiempo (Sydow, 1958, p.595) y buscaba establecerse profesionalmente en París (Walker, 2018, p.297). Su trabajo fue de incalculable valor para Chopin; se ha estimado que entre los años 1837 y 1844, realizó las copias de aproximadamente cincuenta se sus obras, que sirvieron de base para las ediciones francesa, alemana e inglesa. Por este trabajo de amor, no recibió evidentemente ninguna remuneración, sino que provino de la amistad que le brindó a Chopin y la veneración que sentía por su genio (Walker, 2018, p.640). Desde Marsella Chopin usó a Fontana como agente para regatear con Pleyel, Schlesinger y Probst, para que le aumentasen los precios, y en su correspondencia, Chopin le expresó su resentimiento lanzando sobre los editores una lluvia de insultos, entre los cuales "bandido" era el término más suave (Wierzynski, 1952, p.295).

> "…(Fontana) haría por mí cualquier cosa, y es un inglés muy ducho para los negocios"[201] (Sydow, 1958, p.584). "…pero sé con cuánto placer me haces los favores cuando te lo permiten tus ocupaciones y que haces por mí de todo corazón lo que haré por ti cuando te cases"[202] (Sydow, 1958, p.586).

> "Sé que en algún recoveco de tu alma me quieres, así como yo también te quiero a ti. Y quizá más aún, pues somos los dos más grandes huérfanos polacos, ya que Wodzinski, Witkiewicz, los Plater y Sobanski nos han dejado. Eres mi buen viejo Julián y basta[203]" (Sydow, 1958, p.906).

---

[201] Carta de Chopin a Albert Grzymala, en París; Nohant, 29 de septiembre de 1839
[202] Carta de Chopin a Julian Fontana en París; Nohant, 29 de septiembre de 1839
[203] Carta de Chopin a Julian Fontana en Nueva York; París, 4 de abril de 1848

Fontana era consciente de que estaba destinado a permanecer bajo la sombra de Chopin, y eventualmente comenzó a sentir como insostenible esta posición de subordinación. Las exigencias de Chopin resultaron imperiosas, lo que afectó su vida interior, al punto del agotamiento psicológico. Después de años de colocar los intereses de Chopin por encima de los propios, habría esperado algo más que la abierta indiferencia hacia su propia carrera (Walker, 2018, p.640).

Privado de los servicios de Fontana, Chopin comenzó a escribir él mismo a sus editores, mientras trataba, con persuasivo tacto, de lograr que su amigo Grzymala se encargase de aquella tarea, que él hallaba insoportable (Wierzynski, 1952, p.337). Su devoción por Chopin era completa; adoraba la música y amaba a la persona (Walker, 2018, p.217).

También se sirvió de la amistad de Franchomme[204]: "Te pido disculpas por la molestia. Si me dirijo a ti como a un hermano es porque te quiero[205]" (Sydow, 1958, p.730). En presencia de Franchomme Chopin podía quitarse la máscara de cortés formalidad que generalmente usaba para beneficio de los demás y ser él mismo (Walker, 2018, p.219). "Escribiré directamente al señor Léo para que te remita antes de fin de mes los quinientos francos que tuviste la amabilidad de prestarme"[206] (Sydow, 1958, p.740).

Sand. Chopin y Sand eran totalmente antitéticos (Raux Deledicque, 1948, p.255). Siempre ausente de las realidades de la vida, siempre en esferas inaccesibles para los demás mortales, Chopin, con sus gustos refinados hasta la más absoluta meticulosidad y su innata distinción, poseía realmente, como artista, tendencias inmateriales y ultraterrestres. Dotado de una constitución física lamentablemente débil, que hacía de él un desdichado ser, totalmente inepto, fuera de su música, para las cosas de la vida, veía todas sus aspiraciones a la voluptuosidad y todos sus ensueños de amor terminar por fuerza en su piano, en el cual desahogaba las tempestades de sus anhelos de pasión insatisfecha y sus indefinidos deseos de embriaguez. Enfermo crónico, afligido por una hipersensibilidad llevada al extremo, nervioso e irritable, indeciso hasta para resolver el más insignificante asunto, maniático y desesperadamente apegado a sus costumbres y a sus ideas, como un hombre que para no ahogarse se aferra a su salvavidas, era además tímido, temeroso de la

[204] Auguste Franchomme (1808-1884), violonchelista francés
[205] Carta de Chopin a Auguste Franchomme, en París; Nohant, 1° de agosto de 1844
[206] Carta de Chopin a Franchomme, en París; Nohanat, 20 de septiembre de 1844

opinión de los otros y poco comunicativo en lo relacionado con sus íntimos pensamientos. Para ella no había ningún esfuerzo excesivo ni ningún obstáculo insuperable. Estaba a la altura de cualquier situación; no temía al mundo, contra el cual Chopin buscaba refugio en la reclusión y del cual se protegía mediante el desprecio. Sand, contando, por lo demás, seis años más que Chopin, estaba identificada con su época y su país, mientras Chopin sentía profundamente a Polonia y sus desgracias. Se distinguía por su franqueza; Chopin era bastante reservado. Ella carecía de la instintiva discreción que era peculiar en él. Confesaba que tenía gustos plebeyos y que podía pasar sin lujos, mientras Chopin era refinado y amaba el lujo. Se movían en círculos diferentes; en los salones aristocráticos era ella odiada y él adorado. Chopin no toleraba la fealdad ni la excentricidad en forma alguna, empezando con sus ropas y terminando con las personalidades; ella era indiferente a tales asuntos; él exaltaba el arte por encima de todo, ella lo empleaba con fines temporales. Pasaba años perfeccionando una composición, y le resultaba inconcebible que se pudiese terminar un manuscrito en una noche, y enviarlo al editor a la maña siguiente (Wierzynski, 1952, p.285). Sand crea por oficio, por hábito y por necesidad alimentaria, más que por necesidad del corazón (Gavoty, 1974, p.227).

Posiblemente su misma diferencia era la causa de su amor. Proporcionaba a su ser lo que le faltaba. La mayor virtud de Sand, pudo haber sido reconocer la virtud de Chopin: “La persona es encantadora, digna de todo el amor, y de todo respeto, porque un ser como él sólo puede amar lo puro y lo bello” (Gavoty, 1974, p.221); sin embargo, tal virtud, parece contrastar con su peor defecto: “(Sand) conoce mejor que nadie el arte de cargar sobre los demás sus propias insuficiencias” (Gavoty, 1974, p.213)

Clientes. Alumnos y editores.

Alumnos. Enseñaba con una paciencia y un celo admirables (Raux Deledicque, 1948, p.305). A cada alumno le pedía un esfuerzo especial, en relación con sus aptitudes y con los objetivos perseguidos. No trataba de la misma manera a un aficionado y a un profesional. Sin embargo, establecía muchas distinciones en cada una de las categorías. Su enseñanza sería tan liberal como resultara posible, ecléctica y razonada. Sugería más de lo que imponía (Gavoty, 1974, p.164). A este oficio de pedagogo -al cual lo empujó la necesidad de ganarse la vida-, Chopin, lejos de ejercerlo con desdén, le dedicaba una conciencia y una cortesía sólo desmentida por frecuentes accesos de cólera, cuando el alumno se extraviaba en digitaciones defectuosas o daba pruebas de

mal gusto. Una lección de Chopin no era el cumplimiento de un trabajo forzado, sino la ejecución de un deber respecto del cual tiene la más elevada conciencia (Gavoty, 1974, p.165).

Los alumnos llegaban a él por su prestigio: "…son pocos los que están al corriente de mi regreso, y sólo hoy he recibido algunas visitas de interesados. Esto se hace de a poco y no me preocupo en absoluto"[207] (Sydow, 1958, p.751). Las niñas aristocráticas anhelaban estudiar con él y lo asediaban con pedidos, pues se complacían en esa cálida atmósfera de amores platónicos que lo rodeaba y era para él como una compensación de la prosa de la vida. Tenía, en cambio, horror a las nuevas relaciones, y se rehusaba a recibir a los curiosos que lo querían ver de cerca y a los artistas de poco talento que trataban de forzar su puerta para conocerlo y solicitar su apoyo

La fuerza de las circunstancias impuso que sólo tuviera un único alumno de incuestionable genio -Carl Flitsch[208]- (Walker, 2018, p.461) y fue el único al que le dio lecciones de composición (Walker, 2018, p.466). En cuanto a otros alumnos que hicieron carrera profesional, destacaron Mathias[209], Mikuli[210], Lysberg[211] y Tellefsen[212]. George Mathias llegó a ser profesor en el Conservatorio Nacional de París, como Lysberg en el de Ginebra; también Karol Mikuli y el noruego Tomás Tellefsen alcanzaron gran reputación como pianistas y maestros. Cada uno de ellos publicó una edición de las obras de Chopin (Raux Deledicque, 1948, p.307). Mathias y Mikuli tuvieron un impacto importante en pasar el estilo de Chopin a las siguientes generaciones de músicos (Walker, 2018, p.424).

Editores. Las apasionadas cóleras de Chopin en los asuntos con sus editores parecen más incomprensibles sabiendo que no tenía avidez de dinero. Su conducta podría explicarse como una reacción paradójica de un hombre hipersensible. Eran hechos que entraban en la esfera del dinero a través de su arte, para él la más íntima sustancia de la vida, y ello bastaba para despertar en él resentimientos que fácilmente daban lugar a cóleras. Amenazaba romper relaciones a menos que se respetaran sus condiciones: "…más allá de ellas no estoy dispuesto a ir" (Walker, 2018, p.422).

---

[207] Carta de Chopin a George Sand, en Nohant; París, 5 de diciembre de 1844
[208] Carl Flitsch (1830-1845), nació en Transilvania
[209] George Amedé Saint-Clair Maathias (1826-1910), pianista y compositor francés
[210] Karol Mikuli (1821-1897), pianista y pedagogo polaco
[211] Charles Samuel Bovy-Lysberg (1821-1873), pianista y compositor suizo
[212] Thomas Tellefsen (1823-1874), pianista y compositor noruego

Al cabo de un tiempo se cansaba de la lucha, y bruscamente se avenía a todo. Cuando se hallaba sometido al hechizo de la música, no podía pensar en el dinero (Wierzynski, 1952, p.295).

A propósito del trato despectivo para con sus editores:

> "El señor Haslinger es muy astuto, me trata con cortesía y cierto abandono, pues cree así conseguir mis composiciones gratuitamente (…) Supone que, si afecta tomar mis obras a la ligera, yo lo tomaré seriamente y se las daré por nada. ¡De ahora en adelante he terminado con el trabajo gratuito! ¡Ahora, bezhal -paga-, canalla!"[213] (Sydow, 1958, p.228).

> "Léo, vaya con el judío! Me es imposible enviarle los Preludios; aún no están terminados. Mi salud mejoró, trataré de apresurarme; en cuanto al judío, recibirá de mí una cartita, que tendrá que tragar hasta los talones o hasta donde quieras tú. ¡El muy pillo! (…) Schlesinger es aún más perro por haber hecho un álbum de mis valses y haberlo vendido a Probst, cuando a pedido suyo se los había dado para que los mandara a su padre en Berlín"[214] (Sydow, 1958, p.517).

> "Por el momento tengo seis manuscritos incluyendo los tuyos. Ellos (los editores) comerán el diablo antes de obtenerlos por nada"[215] (Sydow, 1958, p.577).

Si en su vida privada mostraba generoso hasta la prodigalidad -sobre todo cuando se trataba de ayudar a un compatriota-, era, al contrario, sumamente intransigente en lo que tocaba al precio de venta de sus obras (Raux Deledicque, 1948, p.273):

> "Al enviarle la Tarantella le he rogado que tuviera a bien comunicarme la fecha exacta en que pensaba publicarla. No habiendo recibido respuesta a dicha pregunta, vuelvo a reiterarla, esperando su contestación a vuelta de correo, para, en caso negativo, poder satisfacer los pedidos de los editores de París y Londres"[216] (Sydow, 1958, p.631).

---

[213] Carta de Chopin a sus padres, en Varsovia; Viena, 1° de diciembre de 1830
[214] Carta de Chopin a Julian Fontana en París; Palma, 28 de diciembre de 2838
[215] Carta de Chopin a Julián Fontana, en París; Nohant, 8 de agosto de 1839
[216] Carta de Chopin a Casa Schubert & Co., en Hamburgo, 29 de julio de 1841

"Haslinger me recibió con mucha amabilidad, aunque no por eso imprimió mi Sonata ni mis segundas Variaciones. Cuando Tytus y yo nos instalemos, me las pagará"[217] (Sydow, 1958, p.223).

"Haslinger es un tonto: quiere imprimir o, mejor dicho, ha impreso y está por publicar cosas que yo le había dado gratis hace doce años. ¿Qué te parece?"[218] (Sydow, 1958, p.645).

"Si Troupenas, es decir, Masset, opone dificultades, no cedas ni siquiera en un céntimo y dile que, si no quiere imprimirlo por ese precio, lo cederé más caro a otro editor"[219] (Sydow, 1958, p.651)

"El señor Fontana tiene un Preludio para usted. Le cedo la propiedad para Inglaterra (en caso de que usted la quiera), por cien francos, pues no quiero tener más tratos con Wessel. Por lo que respecta a la propiedad para Francia, es suya, mediante la anulación de la cuenta que tengo pendiente con usted hasta la fecha…"[220] (Sydow, 1958, p.652).

"Puedes dejarle las dos obras por 500 francos, si lo juzgas necesario. Lo prefiero a darlas por 600 francos a Meissonnier, como te escribí ayer sin reflexionar. Si mientras tanto te has arreglado ya con Meissonnier, es diferente. En caso contrario, no cedas nada por menos de 1.000 francos. Para Maho, puesto que es el corresponsal de Härtel (y éste me paga bien), puedes rebajar el precio para Alemania, pues sabe que estoy vendiendo mis composiciones en París muy baratas"[221] (Sydow, 1958, p.731).

"Mi Sonata y mis Variaciones están a su disposición. Por las dos obras quiero 1.200 francos"[222] (Sydow, 1958, p.757).

---

[217] Carta a sus padres, Viena, 1° de diciembre de 1830
[218] Carta de Chopin a Julián Fontana, en París; Nohant, 12 de septiembre de 1849
[219] Carta de Chopin a Julián Fontana, en París, Nohant, 1° de octubre de 1841
[220] Carta de Chopin a Mauricio Schlesinger, en París; Nohant, 5 de octubre de 1841
[221] Carta de Chopin a Franchomme, en París; Nohant, 2 de agosto de 1844
[222] Carta de Chopin a Mauricio Schlesinger, en París; París, sin fecha, probablemente diciembre de 1844

> "Declaro haber cedido su propiedad a dichos señores sin reserva ni límite alguno de tiempo y para todos los países incluyendo Rusia, con excepción de Francia e Inglaterra"[223] (Sydow, 1958, p.831).

Públicos. Salones y conciertos.

Los conciertos que más le agradaban eran los de los salones particulares (Wierzynski, 1952, p.203). Existía una afinidad secreta e instintiva entre Chopin y los señores más refinados, más distinguidos y más exquisitos que se podían encontrar en cada país por donde pasaba, y parecía como marcado por una especie de predestinación para tratar únicamente con la gente de más alta posición. Tocaba a menudo sus delicadas mazurcas, apenas compuestas, cuando estaba de visita en los salones de sus aristocráticos compatriotas, los grandes señores polacos emigrados, haciéndoles saborear así algo del exquisito perfume de los campos de su tierra natal (Raux Deledicque, 1948, p.88).

> "¡Soy el hombre de moda! No entiendo muy bien a qué milagro debo el haber sido introducido aquí en la más alta sociedad; pero lo cierto es que vivo ahora en medio de embajadores, de príncipes, de ministros, y que eso es hoy día una condición casi indispensable para mi existencia, pues de lo alto de donde viene el buen gusto. Te encuentran mucho más talento si te han oído en la embajada de Inglaterra o de Austria, y tocas mucho mejor si la princesa de Vaudemont, última descendiente de la antigua familia de Montmorency, te ha protegido[224] (Sydow, 1958, p.338).

El público le dio, sin excepción, muestras de adoración: "La velada de ayer fue para nosotros una de las más encantadoras, no de las que hemos vivido, sino de las que hemos soñado"[225] (Sydow, 1985, p.361). Del Marqués de Custine[226] se registró esta frase, relativa al último concierto de Chopin en París (1848), que bien podría servir de epitafio: "Usted ha transformado al público

---

[223] Carta de Chopin a Breitkopf und Härtel, en Leipzig; París 19 de noviembre de 1846
[224] Carta de Chopin a Dominik Dziewanowski, en Szafarnia; sin fecha, París, 1832
[225] Ernest Legouvé a Chopin, París, sin fecha
[226] Astolphe-Louis-Léonor, Marqués de Coustine (1790-1857), aristócrata francés, conocido por sus crónicas de viajes, particularmente por su visita el Imperio Ruso en 1839

en un círculo de amigos. Uno se encuentra solo con Ud. en el medio de una multitud, no es un piano el que habla, sino un alma. ¡Y qué alma!" (Walker, 2018, p.548).

De algunas de las obras de Chopin resultó frecuente encontrar manuscritos copiados varias veces para circular entre amigos y conocidos con la dedicatoria "especialmente para" o "dedicado a", lo cual era un modo económico de adular su vanidad (Walker, 2018, p.463). "Por lo que respecta al pequeño vals que escribí para usted, guárdelo, se lo suplico: para usted solamente, pues no quisiera que saliera a la luz del día"[227] (Sydow, 1948, p.696).

En su lecho de muerte, argumentó en pos del público por su anhelo de perfección: "El resto (de los manuscritos) debe ser entregado a las llamas, pues siempre he tenido un gran respeto por el público y todo lo que he publicado ha sido siempre tan perfecto como pude. No deseo que bajo la carátula de mi nombre se difundan obras que no son dignas del público" (Walker, 2018, p.617).

Competidores.

Cuando Chopin llegó a París, estaba lleno de compositores-intérpretes, cada cual compitiendo con el otro por la supremacía en el teclado (Walker, 2018, p.239). Según su maestro Elsner, los competidores de Chopin dignos de mención en 1840 habrían sido: "… tus rivales: Thalberg, Henselt, Liszt…"[228] (Sydow, 1958, p.608). Podrían sumarse también: Kalkbrenner, Hiller, Stamaty, Herz, Schumann, Berlioz, Mendelssohn, Field y Paganini.

Chopin era distinto, por su naturaleza, de sus colegas, los grandes virtuosos Paganini, Thalberg, Liszt y otros, que recorrían triunfalmente las principales ciudades europeas, haciendo preceder sus conciertos por una ruidosa publicidad; profesaba una verdadera aversión hacia el mercantilismo en el arte. Se sentía incómodo en el escenario de un gran teatro lleno de público, mientras que los salones de la aristocracia y de las embajadas, en cambio, constituían para él un verdadero reino (Raux Deledicque, 1948, p.265). Liszt y Thalberg buscaban provocar violentos transportes de entusiasmo; también los hacía nacer Chopin, pero de una naturaleza menos enérgica, menos ruidosa, porque precisamente hacía vibrar en el corazón cuerdas más íntimas, emociones

[227] Carta de Chopin a la Señora Caroline Oury, en Londres; París o Nohant, sin fecha
[228] Carta de Joseph Elsner a Chopin, Varsovia, 14 de marzo de 1840

más suaves (Raux Deledicque, 1948, p.279). Existía una rivalidad entre Liszt y Thalberg, totalmente fuera de su interés; se mantenía alejado, quizá comprendiendo que su arte estaba por encima de aquellas luchas; era indiferente a sus triunfos (Wierzynski, 1952, p.231).

Liszt llegó a representar par Chopin todo lo que él desdeñaba en la esfera de la música: virtuosidad superficial, rugido de las multitudes y la persecución de la gloria de los diarios (Walker, 2018, p.442). Los mismos salones que se abrieron en forma unánime para Chopin, ofrecieron una acogida mucho más reticente a Franz Liszt. Ello se debió, tal vez, a que éste hizo en París su debut de niño prodigio, y que el "mundo" se cansaba muy pronto de lo que un día declaró "insuperable", en tanto que Chopin llegó en la plenitud de su doble talento de compositor e intérprete. Estuvo maduro de golpe; la admiración que se le prodigó no sufrió altibajos, esas repentinas fluctuaciones que la "cotización" de Liszt no dejó de registrar hasta el final de la vida. Entre Chopin, artista acabado, indiscutible, y Liszt, virtuoso centelleante, a quien se adora o se execra, no hay comparación posible (Gavoty, 1974, p.177).

Respecto de los sentimientos de Chopin hacia los demás compositores de su época y hacia los que lo precedieron, puede decirse que no les tenía antipatía ni sentía celos de ellos; su espíritu estaba demasiado envuelto en su propia inspiración como para poder interesarse de verdad por otras cosas, capaces de desviar un instante sus facultades creadoras (Raux Deledicque, 1948, p.321). Como todos los seres de excepción que tienen pocos años para vivir, Chopin llevaba, siempre absorbido y cansado, una existencia tan intensamente densa y afiebrada entre las lecciones, las visitas, las veladas mundanas y el teatro -cuando no estaba enfermo-, que, a pesar de mantener buenas relaciones con los demás músicos, su tiempo tan ocupado le obligaba a frecuentarlos muy poco. Sea por egoísmo, sea por indiferencia, es evidente que se preocupaba mediocremente por todo lo que no le atañía en forma directa. Juicio estrecho, profunda carencia de curiosidad por los demás, conjunto de convicciones a priori, ningún interés por sus contemporáneos músicos: a Mendelssohn, Schumann, Berlioz, el propio Liszt, no les prestaba la menor atención. Sólo contaban para él las obras maestras del pasado y su obra personal -acerca de la cual jamás se le escapaba una apreciación orgullosa-. Ese gran romántico era un clásico indesarraigable… (Gavoty, 1974, p.272).

> "Para mi propio placer, corrijo la edición parisiense de Bach. No sólo corrijo los errores del grabador sino también los encontrados por músicos que pasan por entender a Bach (sin que yo tenga la pretensión de comprenderlo mejor, pero con la convicción de adivinarlo a veces)"[229].

Hizo estas correcciones de Bach de memoria, pues no tenía ninguna otra edición a mano, una indicación más de cuánto conocía los cuarenta y ocho preludios y fugas de Bach (Walker, 2018, p.405).

Eran los artistas, en cambio, quienes se honraban al ir a verlo a su casa, como un gran señor de la música. Mencionaba a menudo en sus cartas haber recibido a Meyerbeer[230], Liszt, Berlioz y muchas otras personalidades, pero raras veces se decidía a devolver visitas. En realidad, con el característico abandono de un enfermo crónico y siempre delicado, acostumbrado a ser mimado, "quería menos de lo que era querido" (Raux Deledicque, 1948, p.321).

De Kalkbrenner la lectura que hacen su familia y su maestro Elsner fue la de un competidor de extrema mezquindad: "…han reconocido el genio de Federico y ya temen que pueda hacerles sombra; y por eso quieren tenerlo bajo tutela durante tres años para detener lo que la naturaleza haría por sí sola"[231] (Sydow, 1948, p.286). Chopin no dejó por ello de tomar clases con él, pero el plan de tres años no duró ni siquiera unos meses; pronto dejaron de ser lecciones, convirtiéndose en un intercambio de ideas entre dos músicos que mutuamente respetaban su individualidad (Wierzynski, 1952, p.172). No pudo menos de darse cuenta de que Kalkbrenner era un clásico, pero su clasicismo pertenecía a una escuela pasada de moda. También debió comprender que la carrera de pianista, que pudo haberle parecido tentadora durante el primer entusiasmo de su llegada a París, no podía sustituir la dicha de la creación, que frecuentemente había experimentado en sus horas de soledad en Varsovia, Viena y Stuttgart (Wierzynski, 1952, p.172); "Yo voy en mi propio coche; sólo he alquilado un nuevo cochero para los caballos"[232] (Sydow, 1958, p.319).

A su llegada a París, los muchos triunfos de Mendelssohn y Paganini, distraían la atención del público de los demás artistas, y por consiguiente también de Chopin, en el preciso momento en que tanto necesitaba se acordaran también de él. Pero incapaz de mendigar esa atención que no lograba provocar por sí solo, quedaba apartado de las actividades artísticas y del tren de vida de

---

[229] Carta de Chopin a Julian Fontana, en París; Nohant, 8 de agosto de 1839
[230] Giacomo Meyerbeer (1791-1864), compositor alemán
[231] Carta de Ludwika Chopin a su hermano, en París; Varsovia, 27 de noviembre de 1831
[232] Carta de Chopin a Tytus Woyciechowski, en Poturzyn; París, 25 de diciembre de 1831

sus relaciones, que su modesta situación ya no le permitía seguir (Raux Deledicque, 1948, p.120). Si Chopin, que tan rudamente luchaba contra la adversidad, hubiese sido envidioso, bien hubiera podido sentir celos de Félix Mendelssohn, pianista y compositor lo mismo que él. Mientras Chopin luchaba por instalarse profesionalmente en París, Mendelssohn había sido ya invitado a tomar parte de uno de los famosos conciertos dominicales de la célebre orquesta de la Société des Concerts du Conservatoire de París, honor tanto más excepcional cuanto que a la sazón contaba veintidós años. Había tenido la suerte de nacer hijo de uno de los más acaudalados banqueros de Berlín, y le bastaba pronunciar su apellido para que se le abriesen de par en par y como por arte de magia las puertas de los salones más exclusivistas de toda Europa. Brillante virtuoso y ya notable director de orquesta, no necesitaba de la música y como tocaba sólo por amor al arte, preocupándose únicamente de hacer conocer sus obras, era natural que todos los grandes centros musicales de Alemania, Francia, Inglaterra e Italia se disputasen su concurso, tanto más valioso cuanto que nada les costaba, mientras dejaban a un lado a los artistas menos favorecidos por la fortuna (Raux Deledicque, 1948, p.119).

Robert Schumann, antes que un competidor, era un gran admirador de Chopin. Aun siendo un oscuro crítico y músico de veinte años, publicó una reseña extraordinaria sobre las Variaciones Op. 2 de Chopin, con la famosa frase: "¡Quitaos los sombreros, caballeros, estamos delante de un genio!" (Wierzynski, 1952, p.175). "… venga, si le es posible, al Rin. Con mucho amor y veneración, Robert Schumann"[233]. El mismo Mendelssohn llegó a convertirse en admirador de Chopin: "Venga usted, me dará una gran alegría... con el vivo deseo de todos los que asistirán y quieren verlo y oírlo más que en su última estada aquí" [234](Sydow, 1958, p.425). Sobre los elogios de Schumann -pero de cualquier otro músico en general- puede decirse que Chopin está hecho de tal forma, que nada ni nadie lo conforma de verdad (Gavoty, 1974, p.161).

En relación con Berlioz, destaca el episodio de 1834, cuando Chopin tomó parte de un concierto organizado por aquel músico; su música grandiosa y tumultuosa, que Chopin detestaba cordialmente, resultó un marco desagradable para los murmullos, sueños y languideces del larghetto de su concierto en fa menor. Se sintió desanimado, antes y después del concierto (Wierzynski, 1952, p.216). En relación con el pianista John Field, "(Klengel) me declaró que mi

[233] Post scriptum de la carta de Félix Mendelssohn a Chopin, en París; Leipzig, 28 de marzo de 1836
[234] Carta de Féix Mendelssohn-Bartholdy a Chopin, en París; Leipzig, 28 de marzo de 1836

manera de tocar le recordaba a la de Field. Según él, poseo una ejecución excepcional"[235] (Sydow, 1958, p.219), aunque respecto del toque de Field, Chopin llegó a juzgarlo seco y sin color (Walker, 2018, p.233).

Finalmente, en comparación con los intérpretes de Beethoven, Felkis Jablczynski[236] llegó a expresar que "ni la Heroica ni la Appasionata de Beethoven tienen un solo pasaje de tal furiosa pasión como la polonesa fantasía Op.61 de Chopin" (Walker, 2018, p.522).

Pares.

Al llegar a París, su padre le había escrito: "Conocer a los artistas célebres, tratar con ellos, oír cómo ejecutan sus propias obras y aprovechar su experiencia, no pueden ser sino de la mayor utilidad para un joven, como tú, que trata de abrirse camino"[237] (Sydow, 1958, p.282). Lo que otros trataban de obtener con constantes esfuerzos, él lo obtuvo fácilmente en dos o tres meses; el mundo de la música y del teatro, el favor de los salones y las amistades íntimas, todo aquello parecía estar aguardándolo (Wierzynski, 1952, p.174). "Gozo de la amistad y de la estima de los artistas, pese a que hace solamente un año que me encuentro entre ellos, y lo prueba el hecho de que artistas de gran reputación me dedican sus obras antes de que yo haya pensado en hacerlo"[238] (Sydow, 1958, p.339). Su progreso se hizo aún más evidente cuando comenzó a tener intérpretes: Kalkbrenner, Liszt, Osborne, Hiller, Stamaty, Wolff, Clara Wieck y otros comenzaron a tocar sus obras en público (Gavoty, 1974, p.181).

En cuanto al contexto sociocultural sucedía que la revolución, que no había sabido obtener sus objetivos en la lucha callejera, prosiguió en las mentes de los hombres. La tradición y sus reglas se desechaban, y el entusiasmo por la naturaleza, la vida y la libertad destruían todas las formas del escolasticismo y las antiguas prohibiciones. En aquella época de mediocridad planeada, París se convirtió, sin embargo, en punto de reunión de los hombres menos mediocres, un extraordinario número de genios: Chateaubriand, Hugo, Balzac, de Vigny, Sainte Beuve, Lamartine, Lamennais, Delacroix, Rossini, Cherubini, Kalkbrenner, Lesueur, Auber, Meyerbeer y otras muchas luminarias del arte (Wierzynski, 1952, p.166). Chopin también se mezclaba con bohemios, y conoció entre

---

[235] Carta de Chopin a su familia en Varsovia; parís, 21 de noviembre de 1830
[236] Feliks Jablczysnki (1865-1928), pintor y escritor polaco
[237] De Nicolás Chopin a su hijo, en París; Varsovia, 27 de noviembre de 1831
[238] Carta de Chopin a Dominik Dziewanowski, en Szafarnia; París, sin fecha

ellos a varios astros ascendentes: Auguste Franchomme, Brod, Tulon, Osborne, Stamaty, Hiller y Liszt (Wierzynski, 1952, p.174). Con Bellini los unía su pasión por la ópera de Mozart; escuchando sus obras debe haber sentido en Bellini su segundo yo (Walker, 2018, p.321).

La vida de Chopin, recluida y casi escondida entre un núcleo de artistas, de fieles y discípulos cuidadosamente elegidos y a los cuales no permitía que se agregara nadie que no fuera de su agrado; su gran reputación como compositor y pianista, su hermosa figura de artista, su señorial distinción, a la cual su dolencia agregaba todavía un sello romántico; en fin, su elegancia para vestir y el misterio que rodaba su existencia alegada de toda agitación y bullicio; todo ello había creado a su alrededor como una mística leyenda, una suerte de aureola nimbaba su nombre, y bastaba que se dignase aparecer en una sala o en el palco de un teatro, para que sin tardanza se viese circundado por lo que la alta sociedad parisiense contaba de más refinado y aristocrático, como por una pequeña corte (Raux Deledicque, 1948, p.265). Había sido niño prodigio y, habituado desde pequeño a ver su talento admirado y celebrado por todos los que lo rodeaban, llegó a compenetrarse con rara evidencia de su exacto valor; y -sin ser por eso orgulloso ni vanidoso, pues era al contrario muy modesto y enemigo de la afectación y del elogio personal- consideraba como un acto justo y natural los homenajes que se le rendían. Los aceptaba, pues, y los agradecía con la misma sencillez y el mismo aristocrático abandono con que un príncipe recibiría las expresiones de acatamiento que le son debidas, sin la menor ostentación, pero tampoco sin la menor idea de creerse por eso obligado a retribuir lo que consideraba privativo de él por derecho propio (Raux Deledicque, 1948, p.321). Mi abuelo, que lo conoció, me contaba que era tal el prestigio que rodeaba a Chopin que, al verlo entrar en alguna parte, el tono de las conversaciones se apagaba en seguida, como si se hubiese tratado de algún alto personaje, y que los mismos ancianos le daban muestras de respeto, a pesar de que apenas tenía entonces treinta y cinco años (Raux Deledicque, 1948, p.321).

El poeta Witckiewicz insistía a Chopin con la composición de una ópera, la que sería la gran ópera polaca. En su concepción de vida, pedía que todas las cosas se sacrificaran a Polonia, incluso el arte; él mismo dejó la poesía por la lucha social, dado que la liberación polaca aseguraría la liberación de todas las naciones. Aquel ascetismo del poeta-apóstol estaba en conflicto con el ascetismo de Chopin, el artista por excelencia. Su patriotismo los unía, pero los separaba sus relaciones con el arte (Wierzynski, 1952, p.320).

Coincidencias selectivas y redes de actividad. Instancias de confrontación y competición. Crítica. "Lobby".

Según León Escudier[239], "Chopin es un pianista que no puede ser comparado con ningún otro" (Walker, 2018, p.420). Como evidencia presente, se da el hecho de que difícilmente haya una obra de Chopin escrita en las décadas de 1830 y 1840 que no se encuentre hoy día en el repertorio normal de los pianistas contemporáneos, y difícilmente haya una obra de los otros compositores de esa época que esté dentro de él (Walker, 2018, p.277).

En sus años de niñez y adolescencia, la crítica varsoviana, señalaba que "Si hubiera nacido en Alemania o Francia, seguramente habría llamado la atención en todos los países, pero la falta de publicidad lo oculta del gran mundo" (Walker, 2018, p.51).

En Viena -sin lograr éxito y antes de establecerse en París- ya había logrado evidenciar su diferencia respecto de lo hasta entonces conocido. "He conquistado a los sabios y a los sensibles"[240] (Sydow, 1958, p.131). "En el ensayo, mi manera de tocar asombró a los alemanes: '¡was für ein leichtes Spiel er hat!' - ¡qué toque tan delicado tiene! -, decían, pero sin hacer el menor comentario sobre la composición"[241] (Sydow, 1958, p.214). "Uno de los conocedores locales se acercó a mí y me elogió lo novedoso de la forma, diciéndome que nunca había oído nada semejante"[242] (Sydow, 1958, p.215). "Blahetka piensa que haré furor, porque, según piensa, soy un virtuoso de primer orden y que hay que colocarme entre los Moscheles, Herz y Kalkbrenner"[243] (Sydow, 1958, p.124). En esas mismas circunstancias, sin embargo, experimentó las dificultades de hacerse conocer: "… no me aconsejaba tocar en Viena, pues en esa ciudad los buenos pianistas son tan numerosos que es preciso poseer una gran reputación para conseguir algo"[244] (Sydow, 1958, p.226). Aun así, intentaba lograr toda ocasión de relacionarse con públicos y músicos: "…el domingo por la noche asistiré a una velada en casa de Likt, en la que se ejecutará una obertura a ocho manos en presencia de lo más granado del mundo musical, y el sábado … en casa del consejero de la corte"[245] (Sydow, 1958, p.231).

---

[239] Jacques Victor Léon Escudier (1821-1881), periodista francés, crítico musical y editor
[240] Carta de Chopin a sus padres, en Varsovia; Viena, 19 de agosto de 1829
[241] Carta de Chopin a sus padres, en Varsovia; Viena, 9 de noviembre de 1830
[242] Carta de Chopin a sus padres, en Varsovia; Viena, 9 de noviembre de 1830
[243] Carta de Chopin a sus padres, en Varsovia, 8 de agosto de 1829
[244] Carta de Chopin a sus padres, en Varsovia; Viena, 1° de diciembre de 1830
[245] Carta de Chopin a sus padres, en Varsovia; Viena, 22 de diciembre de 1830

Luego de su primer concierto en París, en febrero de 1832, Liszt escribió: "Los aplausos que se renovaban continuamente no parecían suficientes para expresar nuestro encanto ante la demostración de aquel talento, que revelaba un nuevo nivel en la expresión del sentimiento poético, y unas innovaciones tan felices en la forma artística". Y la Revue Musicale, en voz de François Fétis, expresaba: "Aquí tenemos un joven que permanece fiel a sus impresiones naturales y no sigue modelo alguno" (Wierzynski, 1952, p.181). La misma revista, luego del concierto de mayo de 1832, sin embargo, criticó la debilidad de su sonido (Wierzynski, 1952, p.182). Fétis se dio cuenta de que era música que emergía del piano, opuesta a la que era meramente para tocar en él (Walker, 2018, p.226), dando origen al concepto que desde entonces no ha perdido actualidad y que separa a los pianistas en dos: los que se identifican con el "senseless sound" y aquellos que se identifican con el "sounding sense" (Walker, 2018, p.252).

Tampoco desconoció en París las dificultades para darse a conocer: "Ignoro si en algún lugar hay más pianistas que aquí; tampoco sé si hay en otro sitio tantos imbéciles y virtuosos. Has de saber que llegué aquí con muy pocas recomendaciones"[246] (Sydow, 1958, p.299). "(…) haces muy bien en no sobrecargarte de lecciones y en cultivar tu genio para nuevas obras que al difundir cada vez más tu método te distinguirán de los demás compositores"[247] (Sydow, 1958, p.393).

En cuanto a la crítica, los periódicos hablaban mucho de él, y generalmente en términos elogiosos. El Dr. François Stoepel, un crítico muy conocido en Alemania y Francia, hacía una reseña entusiasta de sus obras en la Gazette Musicale de Schlesinger: "Era uno de los pocos genios que intrépida y enérgicamente trata de llegar a su meta, ignorando las exigencias del rebaño común y de la moda"; desde su primera juventud "desarrolló una manera individual de tocar y componer para el piano, radicalmente distinta de la de sus contemporáneos, inaugurando una nueva era en composición y en técnica". Respecto de su concierto en mi menor, "tanto en la elaboración de la técnica del piano, como en poesía musical, Chopin ha superado a todos sus contemporáneos" (Wierzynski, 1952, p.207). La misma Gazette Musicale, en 1838, a propósito del duelo de pianistas, Liszt y Thalberg, registró: "Entonces a la pregunta: ¿Quién es el principal artista europeo, Liszt o Thalberg?, el mundo entero responderá, como los que te han oído: ¡Chopin!" (Wierzynski, 1952, p.255).

---

[246] Carta de Chopin a Tytus Woyciechowsi, en Poturzyn; París, 12 de diciembre de 1831
[247] Carta de Nicolás Chopin a su hijo, en París; Varsovia, 11 de abril de 1835

Entre los detractores de su música hubo uno tal parcial, vulgar y estridente que Chopin miraba sus críticas como una curiosidad; se llamaba Heinrich Friedrich Rellstab: es la excepción que confirma la regla (Gavoty, 1974, p.182). Señalaba de Chopin sus "efectos y disonancias que destrozaban el oído". Varios años después fue conquistado por su música y en 1843 pidió una carta de presentación a Liszt para ir a encontrarse con Chopin en París, aunque no se sabe si el encuentro se produjo (Wierzynski, 1952, p.211).

Franz Liszt, en su biografía sobre Chopin, señala otros puntos de diferenciación de Chopin respecto del presente de aquel entonces: "Recordamos su primera aparición en las salas de Pleyel, donde estábamos tan encantados que el aplauso más vociferado parecía insuficiente para el talento que estaba abriendo una nueva fase en el sentimiento poético y presentando felices innovaciones en la sustancia de su arte" (Walker, 2018, p.226). Y también, respecto de las instancias de confrontación, competición y comparación de los artistas en aquellos tiempos, expresaba:

> "Sólo muy pocas veces, y muy de tarde en tarde, ha tocado Chopin en público; pero esto, que tratándose de otro artista habría llevado seguramente a la oscuridad y el olvido, ha sido lo que le ha dado a él una reputación por encima de los caprichos de la moda, lo que lo ha protegido de las rivalidades, los celos y las injusticias. Chopin, que ha permanecido al margen de la extrema actividad que durante varios años ha amontonado uno sobre otro a los artistas de todas partes del globo, ha estado constantemente rodeado de fieles discípulos de alumnos entusiastas, que lo han protegido de moletas querellas y vejaciones penosas, y al mismo tiempo no han dejado de alentar su obra, logrando con ello admiración para el genio de Chopin y respeto para su nombre. Así, esta exquisita, exaltada y eminente aristocrática celebridad se ha visto libre de todo ataque. Todas las críticas han sido silenciadas como si la posteridad hubiese dado ya su juicio" (Wierzynski, 1952, p.324).

Lo que eludía Chopin era, más vale, eran las ocasiones que no le aportarían todos los tributos que se le debía (Gavoty, 1974, p.271).

Durante una de las veladas en la que acostumbraba tocar, Chopin advirtió que "sólo un polaco podía dar su alegría o su melancolía a los aires polacos". Entonces, Liszt y Hiller lo contradijeron, y se decidió que los tres pianistas tocarían por turno "Polonia no ha perecido aún". Cuando Chopin terminó, en último turno, los otros se vieron obligados a reconocer que su

interpretación de la mazurca había sido la más conmovedora y dramática (Wierzynski, 1952, p.176).

Gran cantidad de sus obras tuvieron dedicatoria. Destaca especialmente la dedicatoria a Kalkbrenner del Gran Concierto en Mi menor para piano y orquesta (Op. 11), posiblemente realizada con el fin de cortejar un poco a un hombre que entonces reinaba en primer lugar. Ese mismo año -1833- dedicó sus estudios Op. 10 a Liszt, después de haber escuchado a su amigo descifrarlos en su presencia, con una maestría pasmosa "que me dejó aturdido" (Gavoty, 1974, p.154).

La relación con Mendelssohn y Schumann que, aunque no cultivó en profundidad, le reportó importantes conceptos públicos. En palabras de Mendelssohn, "Chopin sigue una dirección claramente determinada. Aunque siendo su concepción artística diferente de la mía, puedo aprobarla magníficamente; sólo los talentos a medias me son insoportables"[248] (Sydow, 1958, p.404). Luego de la visita de Chopin, Mendelssohn escribió a su madre: "Chopin es ahora uno de los primeros pianistas. Como otro Paganini, logra toda clase de cosas imposibles, que nadie habría creído que podían ejecutarse" (Wierzynski, 1952, p.213). Con su encuentro de septiembre 1835, Schumann quedó hechizado y su esposa Clara, encantada, especialmente por una nueva composición que le regaló Chopin; de igual modo, el padre de Clara, Friedrich Wieck, quien, además, le perdonó a Chopin su falta de puntualidad (Wierzynski, 1952, p.228). De Schumann se registra que: "Chopin podría publicar todo anónimamente, igualmente se lo reconocería" (Walker, 2018, p.481).

Su relación con Moscheles no comenzó de la mejor manera, pero derivó, por el peso de la evidencia, en una amistad respetable; lo que más le disgustaba a Moscheles eran las "duras modulaciones contrarias a lo artístico", que no podía aceptar cuando él mismo las tocaba, pero que terminaban dejándolo en shock cuando las escuchaba tocar a Chopin (Walker, 2018, p.426).

En Inglaterra, y según su estilo, el despliegue de acciones para construir redes fue muy particular: "Chopin es sumamente modesto y teme que se pueda sacar provecho de su nombre (por lo menos, así lo creo yo). Aborrece la publicidad (…) Y en caso de que fuera necesario que algún diario escribiera sobre él, que sea el suyo…"[249] (Sydow, 1958, p.908). "Solo pasado mañana la duquesa de Sutherland me presentará a la reina (…) Si agrado a la reina y al príncipe Alberto, que

[248] Félix Mendelssohn-Bartholdy a la Señora Henselt, Leipzig, 6 de octubre de 1835
[249] Carlos Gavard a Mr. Hall, redactor del "Art Union Journal", en Londres; París, abril de 1848

ya oyeron hablar de mí, todo irá bien, pues empezaré desde arriba"[250] (Sydow, 1958, p.914). "No sólo no hice gestión alguna, sino tampoco fui a visitar al director de orquesta de la corte o, mejor dicho, a la persona que organiza los conciertos de la reina y dirige la orquesta de la Sociedad Filarmónica (…) La Sociedad Filarmónica que había pedido me tocara, lo que es un gran favor, o más bien, una distinción; tanto es así que todos los que llegan aquí solicitan tocar. Ni Kalkbrenner este año ni Hallé lo consiguieron, pese a todas las gestiones que hicieron"[251] (Sydow, 1958, p.944). "Después de mis matinés muchos diarios publicitaron buenos artículos, excepto el Times, en el que escribe un tal Davidson (satélite del finado Mendelssohn), que no me conoce y se imagina que soy un antagonista de Mendelssohn, según me dijeron" (Sydow, 1958, p.945). Posteriormente, Davidson, terminó diciendo que Chopin fue "el compositor de piano más acabado que nunca existió" (Walker, 2018, p.569). Mientras tanto, en París, se corrió el falso rumor de que la reina Victoria tomaba, de incógnito, lecciones de Chopin (Wierzynski, 1952, p.399).

Mecanismos de amplificación de diferencias. Desarrollo y acumulación de capacidades a través de la colaboración con pares.

Sus amigos se beneficiaban de Chopin, y éste, a su vez, obtenía beneficios de su amistad. Por un lado, gracias a la demanda que tenía Chopin por parte de la más fina sociedad, su unido grupo de músicos jóvenes (entre ellos, Hiller y Liszt) comenzó a frecuentar las casas de los aristócratas polacos y franceses (Wierzynski, 1952, p.176). Por el otro, Chopin se presentaba en conciertos junto con otros músicos; estos, posteriormente, también difundían las obras de Chopin en las giras que realizaban. En los primeros años de vida en París dio frecuentes recitales en público, por la sola razón de considerar aquella actividad esencial para su carrera. En abril de 1833 apareció con Liszt en un concierto de beneficencia; al día siguiente tocó con Liszt y los dos hermanos Herz (Wierzynski, 1952, p.202). En abril de 1836 preparó nuevamente un concierto junto con Liszt, quien se disponía a dejar París. Para Liszt fue un gran triunfo, y Chopin tuvo también muchos motivos de satisfacción; entre ellos porque Liszt ejecutó brillantemente varios de sus nuevos

[250] Carta de Chopin a Albert Grzymala, en París; Londres, 13 de mayo de 1848
[251] Carta de Chopin a su familia, en Varsovia; Londres, 19 de agosto de 1848

estudios (Op. 25); en el último número del programa aparecieron juntos tocando el Gran Vals de Liszt y encantando al público (Wierzynski, 1952, p.234).

El pianista y compositor Moscheles lo invitó a hacer una contribución a su obra “El Método de los Métodos”, un compilado de veinte estudios avanzados escritos por distinguidos y seleccionados autores; en cualquier caso, los tres estudios de Chopin sobresalen del resto (Walker, 2018, p.428).

Fue placentero, a la vez que beneficioso para él en términos de publicidad, saber que durante su estadía en Inglaterra la cantante Pauline Viardot presentó en público los arreglos vocales de algunas de sus mazurcas (Walker, 2018, p.560).

CAPÍTULO III

Johann Sebastian Bach.

«Al oír la música de Bach tengo la sensación de que la eterna armonía habla consigo misma como debe haber sucedido en el seno de Dios poco antes de la creación del mundo.»

Johann Wolfgang von Goethe

3.1. Vida Económica, profesional, financiación y capitalización del CV profesional

Johann Sebastian Bach, a sus quince años, siendo huérfano, ya se sostenía económicamente de manera independiente. Sería inadecuado en su caso dividir su vida en períodos tales como "vida de familia" y "vida adulta", o "vida de juventud" y "vida independiente" -aplicables a Chopin y a Mozart-, sino más vale en "años de aprendizaje y peregrinación" (Schmieder, 1950, p.41) y "años de maestría".

Eisenach. La familia que dio al mundo a Bach reconoce raíces en Turingia[252] hasta más allá del siglo XVI, en los tiempos de la Reforma; con la misma persistencia con que en el siglo XVII y todavía en el XVIII se vio a sus miembros dedicarse al cultivo de la música, se los encontró a lo largo de tres siglos y medio apegados a su comarca originaria, multiplicándose hasta perderse de vista y compenetrándose, como parte esencial e inseparable, con el pueblo y con el suelo que los vio nacer (Schmieder, 1950, p.1).

La pertenencia a un rígido sistema estamental explica la entrada de Bach en la profesión de los sonidos como única salida económica viable para un miembro de semejante familia, que durante siglos giró alrededor de ese arte (Eidam, 1999, p.8). Algunos músicos de esos siglos se conformaban con puestos de simples organistas o cantores al servicio de la Iglesia o entregados al cultivo de la música popular, en contacto con el pueblo mismo, sin tener contactos con las cortes,

[252] Turingia es un estado oriental central de Alemania. Es conocido por sus vastos bosques con cimas de montañas y villas medievales. La capital es Érfurt, con su Catedral del siglo VIII, donde Martín Lutero, padre de la Reforma Protestante, fue ordenado sacerdote. Otras ciudades importantes son Eisenach y Weimar.

que ofrecían caminos más prósperos y brillantes (Schmieder, 1950, p.2); el caso de Bach comprende ambos componentes.

Johann Sebastian nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685, hijo de Elisabeth Lämmerhirt y de Ambrosius Bach, quien desempañaba el cargo de flautista municipal. Los hijos del matrimonio crecieron desde siempre entre músicos y era natural que fueran también músicos. El mayor, Johann Cristoph, había dejado ya el hogar y tenía un empleo fijo. Johann Sebastian y su hermano Johann Jakob, tres años mayor, comenzaron a cantar en el coro infantil tan pronto como les fue posible.

Los deberes de Ambrosius eran muchos, incluían hacerse cargo de aprendices y ayudantes, e implicaban la participación en bodas, bautizos, entierros, fiestas oficiales, festejos y aniversarios familiares. Todo el que se tenía por alguien requería en aquellos acontecimientos la presencia del coro infantil, de las flautas municipales, o de ambos. Regularmente, además, dos veces al día -a las diez de la mañana y a la cinco de la tarde- sonaba la trompeta desde el ayuntamiento, tal cual correspondía al trompetista de la corte.

El descuido de las obligaciones escolares por parte de Sebastian parece fundamentarse en la indiscutible mala calidad de la enseñanza en la escuela de Eisenach, pero principalmente en el mayor provecho económico que suponía la participación en el coro infantil; además, el niño no iba a ser ningún erudito, sino músico (Eidam, 1999, p.26).

A los nueve años perdió a su madre; su padre volvió a casarse a los pocos meses -con una viuda de un diácono de Arnstadt, Bárbara Margaretha Bartholomäi-; antes de cumplir los diez años, la muerte de Ambrosius, de cincuenta años, dejó a Sebastian totalmente huérfano. Esta fue la primera gran conmoción de su vida (Eidam, 1999, p.27).

El ayuntamiento de Eisenach se mostró mezquino con su madrastra viuda; suspendió el pago del sueldo y le negó la pensión de viudez y continuar con los ayudantes de los flautistas municipales. Así que aquélla debió volver a su ciudad de origen, deshaciendo la casa y dejando sitio al sucesor -pues la ciudad de Eisenach necesitó pronto un nuevo flautista municipal-. Los niños perdieron entonces amparo, entorno, vivienda y amigos; la muerte de su madre cambió muchas cosas, la muerte de su padre lo cambió todo (Eidam, 1999, p.27).

Erfurt. Sebastian y Jakob pudieron haber ido a vivir con el hermano gemelo de Ambrosius -Johann Cristoph-, quien residía en Ohrdruf, comarca de Arnstadt, y que desempeñaba el cargo de organista. Sin embargo, no fue así, tal vez por razones de estrechez económica, o bien, por su carácter difícil. En cambio, fue el hermano mayor también de nombre Johann Cristoph) quien tomó

a ambos niños a su cuidado, en la ciudad de Erfurt. Tenía ya veinticuatro años, se acaba de casar y su esposa estaba embarazada de su primer hijo. Al terminar tres años de estudio con un amigo de la familia -Johann Pachelbel[253]-, ocupó cargos de organista en Erfurt, luego en Arnstadt y finalmente en Ohrdruf. Su sueldo inicial, módico probablemente en razón de su corta edad, era de 45 florines, reforzados por algunos productos en especie; en 1700 ascendía ya a 97 florines, seis y medio moyos[254] de trigo, seis brazas de madera en troncos y cuatro cargas de leña. Igualmente necesitaba ocuparse del laboreo de tierras y la cría de ganado para poder vivir como organista (Eidam, 1999, p.29). Era frecuente que los organistas y *Kantores* actuasen también como maestros de primeras letras; en principio esta tarea no fue de su agrado, pero luego la aceptó, movido sin duda por necesidad económica.

Jakob, hermano de Sebastian, permaneció en la casa de Cristoph hasta los catorce años, cuando consiguió un puesto de profesor de música con el sucesor de su padre, Ambrosius Bach, en Eisenach, mientras que Johann Sebastian permaneció hasta sus quince años. Para entonces le era difícil a la familia de su hermano, con cuatro hijos propios, seguir haciéndose cargo de él, ni siquiera en lo concerniente a las necesidades alimentarias básicas.

Es razonable concluir que en Ohrdruf se fundaron en Sebastian las bases de su cultura general, que al momento de su partida ya había alcanzado todo lo que podría aprender de su maestro y hermano -incluida la herencia que suponía el haber estudiado éste con Pachelbel-, y que seguramente sentiría la necesidad de acometer tareas más difíciles y de remontar vuelos a mayores alturas (Schmieder, 1950, p.11). Ya desde esta época Sebastian había demostrado un poderoso afán por instruirse; signo de esto es el copiado que realizó de la completa y actualizada colección de piezas de órgano que atesoraba su hermano, la cual seguramente dominaba tanto técnica como espiritualmente. Todos los hijos de Johann Cristoph llegaron a ser cantores y organistas en la villa de Ohrdruf y su comarca; murió en 1721.

En 1700 Bach había concluido sus estudios escolares con sorprendentes rendimientos. Los historiadores especulan que bien pudo haber ido a la universidad en Erfurt (puesto que allí habían estado su hermano mayor y su padre, también porque de allí era originaria su madre y, además,

---

[253] Johann Pachelbel (Núremberg, Sacro Imperio, 1653-1706) fue un destacado compositor, clavicembalista y organista alemán del periodo barroco. Se encuentra entre los más importantes músicos de la generación anterior a Johann Sebastian Bach, de cuyo padre fue amigo. Entre sus numerosas composiciones hay que mencionar su célebre Canon en re mayor.

[254] Medida de capacidad que se usa para el vino, y en algunas comarcas para áridos.

había un Nikolaus Bach, prestigioso profesor universitario); sin embargo, esto no sucedió; fue mucho más lejos, a Lüneburg, y, además, para volver a cursar el mismo nivel escolar -*prima*- que acaba de finalizar.

Lüneburg. Llegó a esta ciudad, con recomendaciones para una beca en el Liceo, al enterarse de que en Sajonia[255] eran muy estimados los muchachos de Turingia por sus talentos y aptitudes musicales y de que el *Kantor*[256] de la iglesia del convento benedictino de San Miguel estaba buscando uno de esos muchachos. Más que su bella voz, su situación social fue lo que le propició que obtuviera la beca, cuyos beneficiarios debían ser "hijos de pobres" y "tener poco más en la vida que una buena voz". El origen de que Bach pasara a Lüneburg fue la convocatoria oficial a una beca, y no un lanzarse a la aventura (Schmieder, 1950, p.12). El viaje de 350 kilómetros se realizó a pie a lo largo de unas dos semanas (Eidam, 1999, p.33).

El liceo, fundado en 1560, gozaba de una fama bastante grande y bien merecida, disponía de fondos relativamente abundantes, contaba con profesores capaces y podía otorgar títulos de bachillerato para ingresar en la universidad. Especulando con que, por su posición social y económica, Sebastian seguramente no tuvo acceso a la universidad y, teniendo en cuenta lo que era la enseñanza de la época, resulta que sus estudios abarcaron un campo bastante reducido: casi las únicas materias en las que se inició fueron teología, latín y griego, algo de retórica y de aritmética; el francés -tan necesario en la cultura de aquella época- y la historia, no figuran para nada en su enseñanza.

La "beca" implicaba que la comida, el alojamiento y la leña para el invierno eran gratuitas (Eidam, 1999, p.31). Por la participación en el *chorus symphonicus* y en el selecto coro de maitines recibía además unos modestos honorarios. Los estudiantes becarios eran los más pobres. Después venían los burgueses, cuyos padres podían pagar escuela y manutención, y que componían el *chorus symphonicus*. A continuación, venían los jóvenes señores de la nobleza, reunidos en una "academia de caballeros" y que se hacían servir por los otros (Eidam, 1999, p.37).

---

[255] Actualmente es un estado alemán ubicado en el centro-este del país; limita por el norte con Brandeburgo, por el noroeste con Sajonia-Anhalt, con Turingia por el oeste y toca Baviera en el sur. Además, tiene una frontera, también en el sur, con la República Checa y por el este con Polonia. Su capital es Dresde.

[256] *Kantor*, en alemán corresponde al puesto de músico-director en la iglesia protestante; podría asimilarse al cargo de "maestro de coro" o "director de coro".

Quizá su buena voz pudo haber sido la razón por la cual se le ofreciera un sueldo doble respecto de lo habitual. Sin embargo, y dado que su edad no haría prever que mantuviera su voz por mucho tiempo, podría inferirse que fueron más vale sus capacidades instrumentales las que justificaron tal premio (Schmieder, 1950, p.13). Ya de niño había apreciado cómo se manejaban las cuerdas viendo a su padre -quien tocaba el violín y la viola, además de la trompeta-; y con su hermano había aprendido el manejo del clave y del órgano.

La música llenaba cinco horas de las treinta semanales dedicadas a las clases en cada uno de los cursos primero y segundo, y cuatro en los cursos tercero y cuarto. Pronto se convirtió en uno de los mejores cantores del coro y hasta seguramente en concertista, asignándosele un salario especial y favoreciéndosele notablemente en la distribución de los ingresos.

Las clases de religión y la práctica musical eran centrales. Ambas iban juntas. En las escuelas protestantes luteranas el adoctrinamiento en la verdadera fe (luteranismo ortodoxo) y el canto eran el fundamento de la comunidad, de modo que, desde la Reforma, ambas eran el núcleo de la enseñanza.

Pronto fue incluido en el círculo de los *alumnos escogidos* debido, en buena parte, sino exclusivamente, a sus actuaciones como violinista y sus ejecuciones al clave y al órgano. Probablemente llegó a ocupar el puesto de *prefecto* del coro, asumiendo en carácter de tal una parte de las funciones del director y llevando, incluso, la batuta alguna que otra vez. Tenía además asegurado un puesto en la mesa del refectorio conventual, en la que solían comer unos quince alumnos escogidos. El estipendio era pagado mensualmente y ascendía, al menos al inicio, a 12 ochavos por cabeza, sin que en ningún caso pudiera pasar de un tálero. Sumado a esto lo que pudiera ganar con sus acompañamientos al clave, se puede inferir un sueldo estable de 12 táleros al año. Adicionalmente había también un ingreso variable, aunque de mayor magnitud, que resultaba de la actividad del coro en el canto en las calles y las actuaciones en las misas nupciales y en los entierros. Se sabe que en 1700 ingresaron en la caja del coro 372 marcos, de los cuales al *Kantor* correspondía una sexta parte; al perfecto del coro le tocaron 56; el resto se repartía en los componentes del conjunto, según el rango, siendo los alumnos escogidos unos veinte o treinta.

Durante este período de su vida su actividad compositora fue nula. A su edad, otros genios musicales -Mozart[257], Händel[258], Mendelssohn[259]- llevaban mucho tiempo componiendo. Es de destacar, sin embargo, su labor de copiado de las composiciones de otros -en algunos casos en secreto y de noche-. La música era para él ese continente cuya investigación lo cautivó a lo largo de su vida. Tenía una facilidad de comprensión extraordinariamente rápida, increíble si se trataba de música (Eidam, 1999, p.33). Ningún otro compositor conocido ha comenzado a componer copiando tan abundantemente. A otros les desbordaban las ideas, a Bach sus ansias de saber. Naturalmente, puede tratarse en él de la acumulación de un tesoro propio de escritura musical. Pero ¿por qué copia música para clave de Couperin y Dieupart? Nunca podrá usarla en oficios religiosos. No, lo que le interesa es la música en sí (Eidam, 1999, p.36). Lüneburg significó para Bach un período de la más rica formación musical. Sólo necesitaba la posibilidad de mirar alrededor suyo y probarse a sí mismo; aquí tuvo las dos cosas e hizo uso rápido y fecundo de ellas: se dedicaba a absorber como una esponja toda la música imaginable (Eidam, 1999, p.45). Aprendió por experiencia propia un importante repertorio de música polifónica; y lo que no estaba en el programa del coro, lo encontraba en la biblioteca de música de la escuela (Eidam, 1999, p.34).

Desde su llegada a Lüneburg y hasta el final de su vida sólo vivió de la música; la música tenía que alimentarlo; bastaba sólo para eso y no para estudios universitarios. El dinero no alcanzaba ahora para estudiar ni alcanzaría nunca más después para librarlo de disgustos y preocupaciones, ni al final de su vida para pagar al grabador de su legado musical o de su lápida. “Su vida lo condujo por un camino feliz…”, diría alguien después, desde el confort de una vivienda de profesor berlinés, cita Klaus Eidam irónicamente (Eidam, 1999, p.30).

Durante este período aprovechó sus vacaciones para viajar a Hamburgo, en un viaje siempre a pie -de algo más de 50 kilómetros- y reduciendo a lo estrictamente indispensable los medios de subsistencia. Por lo demás, sus hábitos de vida, por tradición familiar, eran lo más frugales que se pueda imaginar. Su objetivo habría sido principalmente oír tocar al gran Reinken[260], con curiosidad y necesidad acuciosas. Asimismo, realizó viajes a Celle -distante a unos 90 kilómetros de

---

[257] Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
[258] Georg Friedrich Händel (1685 – 1759), compositor alemán, posteriormente nacionalizado inglés, considerado una de las figuras cumbre de la historia de la música, especialmente la barroca.
[259] Félix Mendelssohn (1809–1847), compositor, director de orquesta y pianista de música romántica alemán.
[260] Johann Adam Reinken (1623-1722), organista, compositor y violagambista alemán

Lüneburg-. Allí buscaría el conocimiento de la orquesta según el estilo francés, así como de la propia música francesa.

Desde su instalación en Lüneburg y al comienzo del decimosexto año de su vida era ya independiente y estaba decidido a ser músico (Eidam, 1999, p.45). Conocía la vida musical de Lüneburg, Celle y Hamburgo, se había munido sólidamente de toda la música a su alcance y, con solidez no menor de los detalles de la construcción de órganos (que lograra aproximándose a los propios maestros constructores). Estaba ya versado en los coros, tocaba perfectamente el órgano, el clave y el violín, conocía lo que producían músicos de primera clase, y también, de lo que él mismo era capaz. Esta era ya suficiente para lanzarse a la vida práctica. Se tenía por práctica aconsejable que los músicos que aspiraban a despuntar en su carrera no permaneciesen del todo alejados de las aulas universitarias; tal el caso de Händel[261] o Telemann[262]; pero él era pobre y sin otra opción, por poderosos que fuera en él el afán de ampliar conocimientos científicos. Tenía, pues, que hacer música; lo único que quería era hacer música (Eidam, 1999, p.45).

Weimar. En 1702 volvió a Turingia, para trabajar en un puesto de violinista y violista, con el rango de lacayo, en la corte de Weimar, no precisamente para el duque reinante Guillermo Ernesto, sino para su hermano menor, Juan Ernesto; al parecer, éste tenía una pequeña orquesta, creada posiblemente para satisfacer su afición privada, y no para fines de representación exterior o de orden funcional. Sin embargo, es probable que sus servicios se utilizaran también para la orquesta oficial. Aunque años atrás, Sebastian Bach, abuelo de Johann Sebastian, había ocupado un puesto en esa corte, no es fácil determinar que fuese éste el motivo que produjo la invitación recibida ahora por el nieto (Schmieder, 1950, p.21). Aceptar un puesto de violinista, cuando su formación se orientaba hacia la música de teclado y órgano, permite suponer que lo hizo bajo el apremio de la necesidad (Schmieder, 1950, p.22).

Arnstadt. En 1703 le surgió la posibilidad de acceder a un puesto de organista en Arnstadt -distante unos 350 kilómetros de Lünebrug-, donde se habían construido una iglesia y un órgano nuevo. El Duque le permitió dejar su puesto, posiblemente, porque lo estimaba; en ningún caso

---

[261] Georg Friedrich Händel (1685 – 1759), compositor alemán, posteriormente nacionalizado inglés, considerado una de las figuras cumbre de la historia de la música, especialmente la barroca.

[262] Georg Philipp Telemann (1681 – 1767), compositor barroco alemán, aunque su obra también tuvo características de principios del clasicismo. Está considerado el compositor más prolífico de la historia de la música. Autodidacta en música, estudió leyes en la Universidad de Leipzig.

podía el joven Bach, como uno de sus lacayos musicales, entrar y salir de su cargo según voluntad propia (Eidam, 1999, p.49).

En principio había sido convocado a Arnstadt para una labor de perito a fin de evaluar un órgano con algunos problemas constructivos. Probablemente se lo contrató por tres motivos: sus honorarios no podrían ser altos, por causa de sus jóvenes diecinueve años; su apellido portaba el prestigio de una familia reconocida en la región; se había difundido la idea respecto de su dominio de este tipo de instrumentos (Eidam, 1999, p.51). No sólo demostró entender sorprendentemente de órganos, sino tanto o más de tocarlos, e hizo sonar este órgano como nadie en Arnstadt lo había escuchado antes. La impresión de los señores del Consejo de Arnstadt fue avasalladora, pues no sólo lo contrataron para tocar en la consagración del órgano, sino que le ofrecieron de inmediato el puesto de organista y con él un sueldo que ningún organista de Arnstadt había recibido ni antes ni recibiría después. Es cierto que tenían que llenar un poco la bolsa, pues el joven había abandonado una posición estable en la corte (Eidam, 1999; p.53). El anterior organista recibía 30 florines y tres medidas de trigo; se recurrió a tres cajas distintas para reunirle un sueldo de 84 florines y 6 ochavos, muy considerable, dada la corta edad del nuevo organista y en comparación con lo que en este oficio se solía percibir (Schmieder, 1950, p.24).

Los deberes del cargo no eran particularmente gravosos, por lo cual disponía del tiempo libre que necesitaba para sus estudios y su obra de creación; no había molestas ocupaciones escolares que viniesen a interponer ante sus horas, ni actividades secundarias y heterogéneas que distrajesen su poderoso espíritu. Se lo reclamaban sólo tres veces por semana: los domingos de las ocho a las diez de la mañana, los jueves de las siete a las nueve y los lunes a la hora de las oraciones. Se sintió por primera vez en posesión de un puesto propio y cortado exactamente a medida de sus afanes e inclinaciones (Schmieder, 1950, p.24). Arnstadt le ofrecía a Bach, aparte de unos ingresos mejores, algo incomparablemente más importante: ¡independencia! (Eidam, 1999, p.54).

A pesar de sus pocos años, se reveló enseguida como un músico extraordinariamente capaz y formado en diversos aspectos de su profesión. Ello hizo que el Consistorio[263] le confiara las funciones de maestro de un pequeño coro de alumnos, cuya iniciativa de dirección fue de Bach mismo (Eidam, 1999, p.66). A partir de un altercado con sus alumnos del coro, donde se demostró que sus superiores no sólo no lo protegían, sino que estaban del lado de sus adversarios, las

[263] Consejo directivo en las comunidades religiosas protestantes

relaciones con sus jefes se enrarecieron. De haber sido el devoto hombre de la Iglesia que pintan Spitta, Terry, Schweitzer y otros, se habría sometido al apremio de sus superiores eclesiásticos. Desafortunadamente, era músico y sentía el impulso de avanzar con su arte en toda su profundidad y de permanecerle fiel en las circunstancias más adversas. Habría necesitado mecenas en lugar de contratos de empleo, pero sólo tuvo uno en toda su vida, y ése apenas duró cuatro años (Eidam, 1999, p.58).

Para 1705 había logrado ahorrar los medios materiales necesarios para emprender un viaje largo y así volver a tomar contacto con grandes maestros, los que le representaban un trato estimulante y provechoso (Schmieder, 1950, p.26). Luego de encontrar un sustituto recomendable -su primo, Johann Ernst Bach-, solicitó a las autoridades una licencia de cuatro semanas - a modo de permiso de perfeccionamiento- para viajar a Lübeck. Allí residía el gran Buxtehude[264], distante unos 400 kilómetros, trayecto que recorrió a pie y en época de otoño. Ninguna otra vez, en toda su vida recibiría autorización para un permiso tan largo y tampoco disfrutaría de uno como este (Eidam, 1999, p.67). Seguramente descartó la posibilidad de ir a Nuremberg, donde residía Pachelbel, juzgando que de él ya lo tendría aprendido todo (Schmieder, 1950, p.26). No fue motivo en absoluto obtener algún puesto en Lübeck, sino exclusivamente el deseo de asimilar nuevos e importantes elementos para su formación artística; partió sólo movido por un impulso interior, llevando nada más que en su talento la carta de recomendación, y sin siquiera saber si alguien lo esperaba al término del viaje (Schmieder, 1950, p.30). Con Buxtehude podría ver en la práctica lo que un músico capaz sabe hacer con su música en la iglesia (Eidam, 1999, p.68).

Recibió la oferta para ocupar el puesto de Buxtehude, pero la rechazó -al igual que anteriormente lo hicieron Händel y Mattheson-; la condición era casarse con la hija de aquel, siendo que además hacía algún tiempo que había encontrado en Arnstadt el gran amor de su vida (Eidam, 1999, p.69).

En 1707 contrajo matrimonio con una prima suya -en segundo grado-, la hija menor de Michael Bach, de Gehren (Turingia); María Bárbara había nacido en esa misma localidad en 1684. La decisión de casarse vino a confirmar, en cierto modo, que Bach creía haber llegado, ya por este

---

[264] Dietrich Buxtehude: (1637-1707), compositor y organista germano-danés de música artística del Barroco. Sus obras para órgano forman parte del repertorio habitual para este instrumento y frecuentemente se interpretan en recitales y misas.

tiempo, al término de su período de aprendizaje y formación. Tanto como ejecutante como compositor, había logrado escalar las alturas de su época, y había sabido crearse, con el dominio pleno de la técnica, la forma en que, a partir de entonces, iría plasmando frutos predominantemente nuevos y originales (Schmieder, 1950, p.39).

A pesar de las desavenencias con las autoridades, no consideraba en ningún modo su situación como insostenible; al contrario, había impuesto su voluntad (Eidam, 1999, p.74). No fueron razones pecuniarias las que le hicieron tomar la determinación de irse de Arnstadt y buscar nuevas condiciones de vida; todo parece indicar que sentía la apremiante necesidad de alejarse de aquel ambiente, movido única y exclusivamente por razones de orden interior (Schmieder, 1950, p.37).

Mühlhausen. Por los años 1706 y 1707 le fueron ofrecidas, una tras otra con breves intervalos de tiempo, diversas plazas de organista, de las cuales optó por la de la iglesia de San Blas de Mühlhausen, en Sajonia, puesto disputado por no pocos candidatos. Esta ciudad tenía una fama centenaria de talentosos organistas y se convirtió entonces en su centro de trabajo y creación. Para su fogoso espíritu juvenil tenía que ser un acicate la fama de sus antecesores y estimularlo, todavía más, a realizar grandes cosas en su nuevo puesto (Schmieder, 1950, p.53).

Como remuneración se limitó a solicitar lo mismo que venía percibiendo en Arnstadt, más los productos en especie que se le pagaban a su antecesor; el monto sobrepasaba en cerca de 20 florines la de aquél -Johann Georg Ahle-, quien hubo de cobrar 66 florines y 14 ochavos. El sueldo de Bach era 85 florines, tres moyos de trigo, dos brazadas de madera y seis cargas de leña. El Consejo se comprometía a suministrarle estos productos a la puerta de su casa. Tenía derecho además de recibir, al igual que todos los funcionarios de Mühlhausen, tres libras de pescado fresco al año. Solicitó además un carro para el traslado de la mudanza (Schmieder, 1950, p.49).

Sin embargo, las condiciones económicas no serían tan favorables, dado que dejó expresamente dicho en su escrito de despedida: “Qué malo es el modo de vida al que por necesidad me veo reducido, por el alquiler y otros gastos necesarios” (Eidam, 1999, p.80).

Bach se encontró entonces libre de los enojosos deberes de un cargo agobiante para su espíritu, como había sido el anterior, había escalado a un puesto doblemente honroso para su juventud respecto del precedente y se abría ante él la cercana perspectiva de poseer un hogar propio (Schmieder, 1950, p.50). Los deberes de su cargo se reducían a tocar el órgano en la iglesia de San Blas los domingos y días de fiesta y en las solemnidades religiosas (Schmieder, 1950, p.53). Por

cuestiones históricas, el organista de San Blas era, de facto, algo así como un director musical de la ciudad (Eidam, 1999, p.78). Tenía a su disposición, con la Sociedad Musical de Mühlhausen, un equipo poderoso.

Bach desarrolló en Mühlhausen una rica actividad de dirección e instrucción y se volcó en aquellas áreas de trabajo musical que lo habían amargado en Arnstadt. Como consta en sus escritos de anuncio, sufragaba a su costa partituras e instrumentos para su trabajo con la Sociedad Musical y se ocupaba también de la música de iglesia de los pueblos vecinos, todas cosas a las que no lo obligaba su contrato, pero que le abrían nuevas posibilidades.

En 1708 propuso al Cabildo la reforma del órgano mayor de su iglesia; su estudio del problema demostró una pericia tan convincente (exponiendo procesos sumamente económicos y proponiendo una disposición inhabitual del órgano) que el Cabildo acordó poner el proyecto en práctica, así como encomendarle la dirección de la obra. Proponía, entre otras cosas, el aditamento de un carrillón de pedal de veinticuatro campanas inventado por él. Este proyecto atestiguó su gran maestría en la técnica de construcción de órganos y el entusiasmo por el arte revelados en la concepción y redacción del proyecto[265] (Schmieder, 1950, p.55). Fue un proyecto, a la vez, económico, meditado y audaz (Eidam, 1999, p.80).

El hecho de que no se registren composiciones para clave y órgano de la época de Mühlhausen se explica en parte por el estado lamentable del órgano; en parte también, porque finalmente podía dedicarse a la música de orquesta, trabajo que sus rebeldes alumnos le habían vuelto imposible en Arnstadt (Eidam, 1999, p.78).

Al cabo de poco tiempo, sin embargo, comenzó a sufrir descontentos por el trabajo. En un escrito dirigido a las autoridades habló de "contrariedades", sin que resulte posible hoy día aún determinarlas; sin embargo, es de suponer que se dieron diversos conflictos entre Bach y el más alto dignatario eclesiástico de la ciudad -Johann Adolph Frohne, pietista convencido-, provocados en buena parte, y tal vez fundamentalmente, por la diferente manera de concebir lo que debía ser la música religiosa (Schmieder, 1950, p.56). En palabras de Bach: "una música de iglesia regulada, para gloria de Dios y según la voluntad de Ustedes[266]" (Eidam, 1999, p.81). Con las autoridades

---

[265] Algunas de sus ideas fueron terminadas de realizar en 1959, en ocasión de la remodelación del órgano

[266] "…una música eclesiástica regulada para el mejor servicio de Dios y ateniéndose fielmente y de buen grado a la voluntad de Vuestras Señorías…", según la edición de Schmieder, 1950, página 71. Carta de despedida de Bach al Ayuntamiento de Mühlhausen, 25 de julio de 1708

municipales, por el contrario, cultivó una buena relación, dada las muestras de benevolencia que siempre recibió de ellas (Schmieder, 1950, p.71).

La ocasión para salirse de allí y trasladarse a un nuevo campo de acción se le dio antes de lo que él mismo pudiese esperar. Se produjo una vacante de organista en la corte de Weimar, ya conocida por él; ésta le daba además la posibilidad de darse a conocer como virtuoso en más amplios círculos musicales (Schmieder, 1950, p.70). Se ha llevado bien con el ayuntamiento; de nuevo era la iglesia la que no le permitía hacer su "música de iglesia regulada" (Eidam, 1999, p.87).

Ya entre los diecinueve y los veintidós años había aparecido como un maestro consumado, incomparable. En vano se buscarían entre sus famosos contemporáneos composiciones de tal profundidad de pensamiento y de tal virtuosismo de estructura (Eidam, 1999, p.77). El hecho de que la cantata ejecutada en ocasión de una renovación del Consejo fuera grabada en cobre e impresa a cargo del ayuntamiento -lo que no había sucedido nunca ni sucedería después- muestra que su dirección ha debido de ser considerada entonces como una cumbre en la vida musical de Mühlhausen. La música vocal no alcanzó, ni antes ni después, una cota tan elevada. (Eidam, 1999, p.80).

Weimar. El duque Wilhelm Ernst, quien gobernaba el ducado de Sajonia-Weimar, tenía una preocupación especial por la religión y la enseñanza, y sus aficiones musicales se orientaban preferentemente hacia la música religiosa. Sus arraigadas convicciones lo situaban en el campo del partido ortodoxo (Schmieder, 1950, p.75). Difícil habría sido encontrar un sitio más propicio que este para Bach y las finalidades perseguidas por él en la vida, pues se trataba de una corte que, además de contar con recursos necesarios para el fomento de las artes, favorecía la orientación hacia la música eclesiástica. Entre las cortes de los príncipes de esa época, la de Sajonia-Weimar ocupaba un lugar tan descollante, así como Johann Sebastian Bach ocupaba ya entre los compositores eclesiásticos; parecían hallarse naturalmente destinados el uno a la otra, y viceversa; se necesitaban y se complementaban mutuamente (Schmieder, 1950, p.77).

Su antecesor había dejado el puesto por razones de salud; Bach solicitó su lugar y le fue concedido. Al igual que en Arnstadt y en Mühlhausen, la audición de prueba delante del duque Wilhelm Ernst resultó inmediatamente en un aumento de salario respecto del de su antecesor, con lo cual su situación financiera mejoró sustancialmente. El cargo era doble: organista de la corte y el músico de cámara. Percibió por ambos cargos, durante los primeros tres años, un sueldo de 156 florines y 15 ochavos, unos 20 más que su antecesor; el salario era pagado puntualmente, pues las

finanzas del palacio eran exactas, como todo en aquella corte. En 1711, para la fiesta de San Juan, le subieron el sueldo a 210 florines y 12 ochavos, y para Pascua, lo ascendieron a 225 florines. Un nuevo aumento en 1714 fue prueba bien patente de la alta estima en que eran tenidos sus servicios (Schmieder, 1950, p.78).

Así como el traslado a Weimar supuso una gran mejora en lo económico, también lo era en lo artístico. Se podía hacer música de órgano en los oficios religiosos y música de cámara y de orquesta, y no se vio molestado por ningún despego pietista del mundo[267]. No representaba, sin embargo, ningún ascenso para Bach en lo social: había pasado de ciudadano de una ciudad libre imperial a súbdito o lacayo de un príncipe. Y en cuanto a su posición entre los músicos de la corte, era el penúltimo en el rango (sólo quedaba detrás el músico municipal). Como músico de la corte estaba en el tercio central de los criados, si bien por encima de un cochero o un palafrenero, pero por debajo, naturalmente, de un mayordomo ducal o de un jardinero ducal (Eidam, 1999, p.88).

Los servicios de Bach en la orquesta de palacio podían ser aprovechados como clavecinista y violinista; sin embargo, el hecho de que más tarde se lo ascendiera a maestro de conciertos o director, indicaba que debía de actuar frecuentemente y ya de antes en calidad de tal; salvo, naturalmente, en las ceremonias eclesiásticas, en las que ocuparía su lugar en el órgano (Schmieder, 1950, p.78).

Los nueve años pasados por Bach en Weimar representaron la época más brillante de su actuación como organista y compositor para órgano, ya que éste era el campo principal de acción a que se referían los deberes de su cargo en aquella corte. El agrado con que el príncipe escuchaba sus ejecuciones lo estimulaban a probar sus fuerzas en todo lo relacionado con el arte organístico. Y fue aquí donde compuso la mayor parte de sus obras para órgano (Schmieder, 1950, p.83). Su fama se extendió rápidamente en todos los ámbitos del centro y el norte de Alemania. Emprendió giras artísticas en las cuales se vio cubierto de honores. Era muy conocido y ampliamente estimado en la región; al no existir composiciones impresas suyas, se conocían por copias (Eidam, 1999, p.100).

Le fue ofrecido un cargo de organista en Halle, que finalmente no aceptó, luego de negociaciones tanto con las autoridades de esta ciudad como con su empleador en Weimar, el Duque Wilhelm Ernst.

---

[267] El pietismo era una corriente dentro del protestantismo, que contrariamente a la de la ortodoxia, preconcebía la música como contraria a la religión. Ver, a este respecto, 2.2.

No hubo nunca otro organista como él. No se limitó a sus deberes contractuales, sino que se metió con todo lo que parecía interesarle. El trabajo de la capilla de corte mejoró claramente tras su llegada. El Duque tenía en Bach un compositor sobresaliente, mejor que ninguno que hubiera tenido antes, y reconocía esto sin reservas. En los años sucesivos continuó mejorando su sueldo; en 1711 en 50 guldas, y en 1713 en otras 15 más. A final de cuentas, Bach llegó a ser el espíritu rector de toda la música ducal (Eidam, 1999, p.96). No obstante, el Duque le daba más dinero, pero no pensaba en elevar su rango. Por ello fue que Bach le hizo una petición formal. Entonces le concedió por fin, oficialmente, la posición de concertino, algo que ya en la práctica venía siendo. Mejoró además su sueldo en 35 guldas. Este nombramiento de primer violín incluía el deber para Bach de "producir nuevas obras cada mes" (el Duque no concedía un favor a cambio de nada). No había impuesto esta exigencia a otros concertinos, de lo que se deduce que en la práctica situaba a Bach en la posición de maestro de capilla, pues éste, y no el concertino, decidía de costumbre sobre el repertorio. Este deber abría a la vez a Bach otras posibilidades: no sólo estaba la capilla de la corte, sino también un coro, no muy grande pero capaz y, además, timbales y trompetas. Así se llegó a las famosas cantatas de Bach en Weimar (Eidam, 1999, p.105).

En lugar de las 85 guldas de Mühlhausen ganaba aquí 250. También su hogar era más grande y requería su cuidado; desde su boda vivía también en su casa la hermana de su esposa, Barbara Catharina (Eidam, 1999, p.96). En 1708 nació su primera hija, Catharina Dorothea; en 1710, Wilhelm Friedemann; y en 1714, Carl Phillipp Emanuel. En 1713 María Barbara dio a luz gemelos, que murieron después del parto.

El Duque le permitía viajar, de modo que pudo establecer lazos con sus parientes en ideas (Eidam, 1999, p.99). Hay registros de un extraordinario concierto de órgano en Kassel. En el otoño de 1713 se lo encontró en Halle, donde llegaba a su término una gran transformación del órgano de la iglesia de Nuestra Señora, con sesenta y dos voces. Bach vio el órgano y las autoridades de la iglesia le ofrecieron el puesto de organista, que había quedado libre. Se inclinaba por aceptarlo, e incluso compuso una cantata como prueba. Ciertamente no habría sucedido esto de haberse sentido completamente feliz en Weimar (Eidam, 1999, p.99). Desde Weimar tuvo oportunidad de entrar en relación con la corte de Weissenfels, que continuaron durante mucho tiempo y le procuraron el título de maestro de capilla de esa corte durante los años de servicio en Leipzig; si bien esto no lo produjo ningún beneficio en Leipzig, Weissenfels fue un lugar de desahogo musical para él (Eidam, 1999, p.111).

Al partir de Weimar, Bach puso fin para siempre a su actuación oficial como organista. En cuanto al arte de coral en el órgano (aparte del acompañamiento de cantos eclesiásticos) se puede decir que formó casi el elemento más importante y consecuente de toda su obra de artista, y en ninguna otra parte se dedicó a ella con tanto celo como en Weimar. Ciertamente siguió trabajando ininterrumpidamente en este género musical hasta el ocaso de su vida, pero en lo sucesivo ya no se registraron en su obra de organista formas nuevas; al terminar el período de Weimar había recorrido ya de punta a punta todos los dominios de esta esfera del arte (Schmieder, 1950, p.122). En Weimar ya había llegado a su madurez (Eidam, 1999, p.107).

Köthen. Cuando el Príncipe de Köthen supo que Bach sería pasado por alto en el puesto de maestro de capilla en Weimar, le ofreció, muy contento, ese mismo cargo, que estaba entonces vacante en su corte. La oferta fue por 456 guldas en lugar de las 316 actuales, complementos de alquiler y leña, única dirección y decisión sobre toda la música de la corte, música de cámara y de banquetes, acompañamiento musical del príncipe, enseñanza en ejecución y composición. Además de la cuestión monetaria, esto se unía con un enorme ascenso social. Con el rango de maestro de capilla ascendía entre los oficiales de la corte (mientras que en Weimar era sólo lacayo). Sólo el mayordomo mayor estaría por encima, pero a su vez él mismo quedaba por encima del alcalde. Así que en mayo de 1716 Bach elevó al Duque la solicitud de su despedida (cuya respuesta de permiso era imprescindible, dado el derecho de servidumbre imperante entonces). No sin producir antes un episodio, que terminó con el encarcelamiento de Bach, finalmente lo dejó partir, movido por las presiones de los principados vecinos (Eidam, 1999, p.114).

Además, el príncipe Leopold pagó al instante a Bach el sueldo completo por los cuatro meses que se había impedido de asumir el cargo por la terquedad del Duque. Dispuso una casa para la familia, haciéndose cargo del alquiler y la calefacción; abajo se encontraba la sala de ensayos para la orquesta, de modo que Bach podía ensayar en su casa. Los Bach encontraron en Köthen circunstancias agradables, pues el Príncipe de Köthen no era tan distante e intratable como el Duque de Weimar (Eidam, 1999, p.135). Había contratado a Bach no sólo para su capilla sino también para su entorno personal. La música era su vida y no se separaba de Bach ni en sus viajes; por ejemplo, en ocasión de un viaje a Karslbad llevando también media docena de músicos. Él mismo tocaba el violín, la viola da gamba y el clave, gustaba cantar con una bella voz de bajo y tomaba lecciones de composición de Bach. No sólo amaba la música, sino que poseía cierto dominio de ella (Schmieder, 1950, p.133).

El príncipe Leopold tenía veintitrés años cuando hizo venir a Bach a Köthen. Bach era, por lo tanto, nueve años mayor que él, y a su autoridad en cosas musicales se le añadía su mayor madurez. El mayordomo mayor se encargaba de los deberes de Leopold, y Bach mismo, de la alegría del príncipe. En tales circunstancias, tenido en alta estima, libre de cuidados, sin la restricción de prohibición alguna sino aguijoneado por los elogios, era un placer hacer música bajo su mando y con él. Le parecía que había encontrado por fin una posición para toda la vida (Eidam, 1999, p.136): "(…) Encontré allí a un bondadoso príncipe, tan amante de la music como buen conocedor de ella, a cuyo lado llegué a creer que iba a terminar mis días"[268]. El príncipe trataba a Bach como un verdadero amigo (Schmieder, 1950, p.135, 159).

El centro de gravedad era la música de cámara. La corte de Anhalt-Köthen profesaba la religión reformada (al igual que la mayoría de la población), culto que no permitía que se desarrollara la música sacra, si bien regía la libertad religiosa y de conciencia. Por lo tanto, Bach no tenía nada que hacer como organista en ninguna de las tres iglesias de la villa. De hecho, entre los títulos ostentados por Bach en este período no figura nunca el de organista de la corte -lo cual no quiso decir, naturalmente, que no se sentara nunca al órgano (Schmieder, 1950, p.133)-.

En 1718 nació su séptimo hijo, quien no llegó a vivir un año; anteriormente, ese mismo año, María Barbara había dado a luz a los dos gemelos que murieron poco después de nacer. Sus cuatro primeros hijos, en cambio, se criaban y crecían con buena salud. Cuando regresó desde Karlsbad con los príncipes, en julio de 1720, se encontró con la noticia de la muerte de su esposa, María Bárbara, a quien había dejado sana y contenta al partir; esto, naturalmente, fue un corte profundo en su vida (Eidam, 1950, p.140).

En Köthen sus viajes fueron frecuentes. Pocas semanas después de llegar realizó un viaje a Leipzig, invitado a probar un nuevo órgano de una iglesia -Santa Paulina-, dependiente de la Universidad de esa ciudad. En 1719 se registró un viaje a la ciudad de Halle. En 1720 viajó a Hamburgo, lo cual representó un despertar en él de la nostalgia de la música de órgano, a que había dedicado sus mejores afanes (Schmieder, 1950, p.144). Si bien el viaje lo tenía planeado desde hacía tiempo, resultó circunstancialmente que la muerte del organista y sacristán de la iglesia de San Jacobo, lo puso ante la posibilidad de que fuera él uno de los ocho músicos considerados dignos de sucederlo, y le interesó solicitarla. En Hamburgo era usual que el que recibía un cargo de este

[268] Carta de Bach a su amigo Georg Erdmann, 18 de octubre de 1730

tipo, debía mostrarse agradecido pagando por él (aunque, bajo las prósperas condiciones de esa ciudad, el resultado económico era, en última instancia, favorable). Al principal rival de Bach (el hamburgués Johann Joachim Heitmann) le parecieron adecuados 4.000 marcos de oro y las autoridades de la iglesia así lo aceptaron. Una crónica de la época relató: "Estoy seguro de que, si bajase del cielo uno de los ángeles de Belén, con su música divina, y aspirase a la plaza de organista de San Jacobo, tendría que retirarse fracasado, a menos que tuviese dinero para pagarla"[269] (Schmieder, 1950, p.146). En cuanto a Bach, si bien vivía sin problemas en el favor del príncipe, no podía ahorrar con su familia numerosa. De hecho, nunca en toda su vida pudo ver tanto dinero junto, pues habría supuesto cinco años del sueldo de Köthen. En Köthen nadie tenía tanto, con excepción quizá del Príncipe y justamente a él difícilmente se lo podía pedir prestado. Además, Bach no pudo quedarse en Hamburgo hasta el final de la audición pública y la eliminatoria oficial, pues su Príncipe cumplía años antes y precisamente en tal ocasión no podía dejarlo solo y sin música (Eidam, 1999, p.142).

La abundancia de su creación es colosal. Escribió sólo unas pocas cantatas, pero mucha música para instrumentos solistas, música de cámara y música de orquesta, tan extraordinaria como las cuatro *Suites* y los seis *Conciertos de Brandemburgo*. Durante los últimos años de Köthen, durante los cuales la muerte de su esposa lo obligó a hacerse cargo de un hogar con cuatro hijos, su producción fue, sin embargo, sorprendente. Hacía música, ensayaba con la orquesta, tenía discípulos, daba lecciones a su príncipe, y además de escribir los seis *Conciertos de Brandemburgo* y las suites para orquesta, trabajaba en una de sus obras más importantes, el *Clave bien temperado*.

En 1721 contrajo segundas nupcias con Anna Magdalena Wülcken (1701-1760). Era cantante en la corte de Weissenfels y su sueldo era casi la mitad del de Bach (se infiere, por lo tanto, que podía mantenerse muy bien sola y, además, no tendría en miras un matrimonio temprano). El príncipe Leopold se mostró generoso y puso a Anna, igual que había hecho el príncipe de Weissenfels antes que él, como cantante de la corte, con un sueldo de 200 guldas; con ello, los Bach formaron una pareja profesional -algo muy inusual a principios del siglo XVIII- y les iba realmente bien, con 600 guldas al año, sin contar los donativos (Eidam, 1999, p.156).

La abrumadora producción de Bach continuó siendo así hasta antes del año 1721, aunque se redujo repentinamente a sólo música para clave y, además, sólo para uso propio de su casa.

---

[269] Mattheson, 1728

Sugestivamente este cambio coincidió con el casamiento del príncipe Leopold con Friederike Henrietta, princesa de Anhalt-Bernburg, quien no amaba en absoluto la música (ni siquiera quiso tener música nupcial con ocasión de su casamiento). El resultado fue su condena al silencio; con treinta y siete años se encontraba prácticamente pensionado (Eidam, 1999, p.159). El vivo e inteligente interés del príncipe por las cosas del arte le había hecho olvidar la estrechez de los horizontes musicales que vivía allí; estaba como confinado ante la imposibilidad de dedicarse a otra música que no fuera la de cámara, con la ausencia de toda actividad musical religiosa. Luego, al casarse, pareció ir decreciendo en el príncipe el interés por la música, y ello ayudó a Bach a comprender, de pronto, que sus dotes excepcionales no habían sido creadas para entretener los ocios de un príncipe diletante (Schmieder, 1950, p.158). Los últimos catorce meses de Köthen estuvieron marcados por la idea de que allí no había ya lugar para él (Eidam, 1999, p.170).

Leipzig.

En 1722 se produjo la vacante del puesto de *Kantor* de la escuela de Santo Tomás, en Leipzig, a raíz de la muerte de quien ocupaba el cargo hasta ese momento (Johannes Kuhnau). Era un cargo insignificante, aunque las gentes conocedoras de la situación sabían que tenía cualidades estimables (Schmieder, 1950, p.167). Se presentaron en principio seis postulantes, entre ellos, Georg Philipp Telemann; éste prontamente dio de baja su solicitud, cuando fuera que sus patrones en Hamburgo le aumentaron su sueldo de manera correspondiente (Eidam, 1999, p.160). El puesto permaneció vacante alrededor de un año; evidentemente no era muy atractivo (Eidam, 1999, p.160); el cargo de *Kantor* no pertenecía a la iglesia, sino a una escuela, y la universidad no dependía de la ciudad, sino del Rey, factores que hacían que Bach no estuviera en principio demasiado entusiasmado por el puesto (Eidam, 1999, p.159). Tampoco consideraba del todo digno convertirse de maestro de capilla en *Kantor* (Schmieder, 1950, p.169). Si bien las autoridades de la ciudad no le ofrecieron directamente el cargo, sin embargo, fueron ellas mismas a convocarlo para pedirle que lo solicitara, y de esta manera -lejos de comprometerse- tener una selección más amplia. El proceso duró once meses; los señores del "augusto Consejo" se comportaron en la adjudicación del puesto como tratantes de ganado (Eidam, 1999, p.160). Bach resultó electo por unanimidad (Schmieder, 1950, p.171); corría muy en desventaja respecto del requisito de estudios formales, pero sí el de estar dispuesto a enseñar, lo cual era una diferencia respecto de otros candidatos; no resultó un matrimonio deseado por ambas partes ni una solución ideal para ninguna

de ellas, pero era una solución aceptable (Eidam, 1999, p.169). Influyó también en la decisión de postularse el hecho de que sus hijos tendrían la oportunidad de estudiar en una universidad (Eidam, 1999, p.164). Como correspondía, le solicitó la aceptación a su señor de que podía salir libremente de Köthen.

Bach debió firmar una suerte de contrato, que suponía: llevar una vida honorable y digna; cumplir bien y fielmente todas sus obligaciones; guardar la obediencia y respeto debidos al Muy Ilustre Cabildo Municipal; no alargar demasiado la música sacra ni ejecutarla con aire de ópera (debería hacer música que "no resultara operística, sino que introdujera al oyente a la devoción"); enseñar a los muchachos no sólo el canto sino también música instrumental (*privatim*, es decir, gratis); tratarlos con la debida consideración, no enviar al coro de la Iglesia Nueva cantantes no aptos para él; no salir de viaje sin licencia del Consejo; y no aceptar, sin autorización del Consejo, ningún cargo en la Universidad[270]. En mayo de 1723, el Consistorio -una especie de organismo de inspección del Estado en que intervenía la autoridad eclesiástica y la temporal- ratificó el cargo, luego de haber examinado la fidelidad y solidez de sus principios religiosos.

Santo Tomás de Leipzig era la *schola pauperum*, la escuela de los pobres; una de las tres escuelas públicas con que contaba la ciudad, junto con la de San Nicolás y la escuela de Huérfanos. El *Kantor* había sido históricamente una personalidad importante; estaba en pie de igualdad con el vicerrector, pues, en cierto sentido, era el escudo visible de la escuela (Eidam, 1999, p.162). Santo Tomás era la más antigua de las tres y tenía un internado de alumnos, en el que se sostenía a un determinado número de muchachos para las necesidades del canto litúrgico y del culto; la Reforma se apoyó en la necesidad de mantener estrechamente unidas la iglesia y la escuela y por lo tanto los alumnos de la escuela de Santo Tomás eran la fuente más indicada para atender a las necesidades musicales del culto religioso protestante (Schmieder, 1950, p.174). La escuela comprendía siete clases, de las cuales las tres de grado inferior tenían siempre exceso de alumnos.

Bach, en su calidad de *Kantor*, pasó a formar, en unión con el rector y del vicerrector, el círculo de los cuatro profesores principales (*superiores*), quienes representaban una especie de categoría distinguida con respecto de los demás. Estaba obligado a inspeccionar a los alumnos, turnándose con los otros tres superiores en turnos semanales, durante los cuales vivía, comía y dormía con los estudiantes (Schmieder, 1950, p.178).

---

[270] Ver 2.2. al respecto de la exención de impuestos que implicaban los cargos universitarios

Sus deberes como *Kantor* eran múltiples. La enseñanza empezaba temprano, a las siete, y duraba hasta las tres de la tarde. Había una pausa de diez a doce. Los tres primeros días de la semana tenía que dar dos veces clases de canto, a las nueve y a las doce; los viernes tenía que acudir temprano con los alumnos a los oficios religiosos de la iglesia. Además, todos los días, de siete a ocho, tenía que dar clase de gramática latina. Sólo tenía libres los jueves, pero, en compensación, tenía que trabajar los domingos. Cada cuarta semana tenía inspección de la escuela; esto implicaba levantarse junto con los alumnos a las cinco (a las seis en invierno) e irse todos a dormir a las ocho de la noche. Aparte, tenía que suministrar la música a las cuatro iglesias principales de la ciudad (San Nicolás, Santo Tomás, la Iglesia Nueva y San Pedro). La iglesia de San Pablo pertenecía a la Universidad y sólo lo reclamaba en ciertas festividades, y de igual modo la iglesia del Hospital de San Juan. Todos los domingos (a excepción de determinados domingos durante el año, en Adviento y Cuaresma), alternativamente en San Nicolás y en Santo Tomás, tenía que ejecutar una cantata (la cual forzosamente debía preparar el sábado por la tarde). Para esto Bach se vio obligado a formar y nombrar, de entre los alumnos, directores de los coros en las otras tres iglesias -llamados *prefectos*- a los cuales pudo transferir tanto las tareas de dirección como los ensayos (Eidam, 1999, p.181). La práctica de los prefectos imperaba ya en el siglo XVII (Schmieder, 1950, p.178).

Como no encontró satisfactorio el material de escritura que encontró, Bach comenzó a escribir las cantatas él mismo, lo que significaba que, semana tras semana, se dedicaba a producir unos veinte minutos de música para solistas, coro y orquesta; es decir, conseguir los textos, componer la música, cuidar de la transcripción de las voces, prepararlo todo y ejecutarlo. Si quería tener mejores instrumentistas tenía que formarlos él mismo, pero *privatim*, es decir, gratis y fuera de clase. Otras obligaciones eclesiásticas le exigían asistir personalmente a todos los entierros, ocupando su lugar delante del féretro, seguido por los alumnos; y además tenía que proporcionar la música para bodas y bautizos (Eidam, 1999, p.181).

Era también función de Bach formar las "*cantorías*", así como disponer lo que debían cantar en sus recorridos e inspeccionar los ensayos organizados con este fin. Los alumnos de Santo Tomás estaban obligados a cantar en las calles como *Kurrende*, para mendigar dinero con sus cantos (Eidam, 1999, p.163). Se trataba de los coros que recorrían la ciudad durante las fiestas (San Miguel, Año Nuevo, San Martín y San Gregorio); la masa de alumnos se dividía entonces en cuatro coros ("*cantorías*"), a cada uno de los cuales se le asignaba, probablemente, unos de los cuatro barrios de la ciudad (Schmieder, 1950, p.178).

A todas las no pocas obligaciones mencionadas debe agregarse que, como director de música de las dos principales iglesias de la ciudad, corría a su cargo la inspección de los organistas adscritos a ellas y de los músicos municipales y violinistas de la ciudad que tomaban parte en la ejecución de la música sacra (Schmieder, 1950, p.179).

Según Spitta, no se podría afirmar que estos deberes fuesen muy pesados, en la práctica. Por un lado, Bach se desembarazó prontamente de las cinco lecciones de latín; por el otro, las lecciones de la tarde correspondientes a las siete clases semanales de canto corrían generalmente a cargo de los prefectos. Además, en la Iglesia de Santo Tomás no escaseaban las vacaciones. Los deberes del cargo no representaban una carga abrumadora, sino que le dejaba a Bach bastante tiempo libre para su obra de creación (Schmieder, 1950, p.193). También Schweitzer dice: "Su actividad en la escuela no era agotadora". Sin embargo, se objeta que tales afirmaciones significan pasar por alto que la mayor parte de los ingresos de Bach consistía en trabajos colaterales y "estos táleros había que ganarlos uno a uno; seguramente no era muy agotador acudir al entierro de un extraño, pero había que pagarlo con la moneda más cara para el hombre ocupado: con tiempo" (Eidam, 1999, p.182).

El sueldo anual ascendía a unos 700 u 800 táleros (Schmieder, 1950, p.180). Esto era un tercio más que los dos sueldos de Köthen (Eidam, 1999, p.164), aunque buena parte de ello provenía de los trabajos extra (bautismos, entierros y otros) (Eidam, 1999, p.164). Tenía la obligación de asistir personalmente a las exequias fúnebres (Schmieder, 1950, p.177).

La parte fija pagada por el Cabildo no excedía de 100 florines (equivalentes a 87 táleros y 12 ochavos), más 13 táleros y 3 ochavos para leña y luz (Schmieder, 1950, p.180). En la capilla de la corte de Dresde, el último de los músicos ganaba el doble (Eidam, 1999, p.162). Al *Kantor* le correspondía, además, y por lo menos en tiempos de Bach, dinero de fundaciones que sostenían la escuela: un tálero y 16 ochavos de parte de la fundación Berger; otro tanto provisto por la fundación de Adlersheim, y 5 ochavos por la fundación de Meyer. Percibía, asimismo, sumas más o menos grandes (21 ochavos, 10 ochavos, 6 centavos, etc.) de algunos de los legados que recibía la escuela. Finalmente, recibía en especias dieciséis fanegas de trigo, dos medidas de madera y, a cargo de la escuela misma, dos cántaros de vino por Pascuas, Pentecostés y Navidad (Schmieder, 1950, p.180).

Los demás ingresos eran eventuales y salían, principalmente, de los dineros de la escuela. Unos cuantos alumnos recorrían la ciudad, dos veces a la semana, con alcancías, para recoger módicas cantidades con que solían contribuir determinados benefactores de la escuela. El dinero

así reunido, después de deducir los 6 centavos semanales que se entregaban a cada alumno para sus gastos, se repartía mensualmente entre los cuatro maestros superiores -es de notar la pequeñez de la cantidad que recibían los alumnos, que se entiende sólo al considerar que se trataba principalmente de hijos de familias sin recursos- (Schmieder, 1950, p.180). Desde 1711 se había instituido que los alumnos de la escuela de Santo Tomás atendieran, todos los domingos, a los servicios musicales de cuatro iglesias, y en las fiestas más importantes actuaban, además, en la capilla del hospital de San Juan. Recibían por ello una gratificación especial.

Del dinero recaudado en las actuaciones callejeras de los coros durante las fiestas de San Miguel y Año Nuevo, se destinaba un onceavo al *Kantor*, después de pagar un tálero al Rector, y además un cuarto de lo que quedara, una vez deducidos un onceavo para el vicerrector y dieciséis treintaitresavos para los cantantes (Schmieder, 1950, p.180).

Respecto de los entierros, cuando asistía a ellos toda la escuela y se cantaba un motete delante de la casa mortuoria, el *Kantor* percibía un tálero y 15 ochavos, y sin motete 15 ochavos solamente; la cuota, cuando asistía media escuela grande, era de un tálero; asistiendo media escuela pequeña, 4 ochavos, y si asistía solamente la cuarta parte de la escuela, 6 centavos. Por las misas de bodas el *Kantor* percibía dos táleros -suma que la ordenanza escolar de 1723 redujo a un tálero- (Schmieder, 1950, p.181).

Bach delegó prontamente en un colega una parte de las tareas pedagógicas (la enseñanza del latín) mediante un estipendio de 50 táleros al año (la mitad de sus ingresos fijos). Spitta justifica esta decisión imaginando a Bach presentándose a clase “con la gramática latina en la mano mientras le bullían en la cabeza los temas y las notas de una cantata!” (Schmieder, 1950, p.171).

Además, se le asignó una vivienda en el ala izquierda del edificio de la escuela, cuyo alquiler, pagado por el Consejo, era de sesenta táleros anuales (Schmieder, 1950, p.173). El Consejo había reformado la vivienda antes de su mudanza, aunque es presumible que no se hubiera hecho más que lo indispensable y que el estado del edificio ha debido ser más bien miserable (Eidam, 1999, p.178).

En síntesis, los ingresos del cargo de *Kantor* de Santo Tomás le permitían, incluso a un hombre como Bach, cargado de familia, vivir cómodamente, aunque sin grandes excesos. La prueba de ello se tiene en que, al morir, dejó su hacienda bastante saneada y una casa bien amueblada e instalada, para las necesidades de su tiempo (Schmieder, 1950, p.182, 233).

Así pues, tanto en lo que se refiere a su posición social y a sus ocupaciones, como en lo tocante a sus medios materiales de vida, el cargo de *Kantor* de Santo Tomás no era nada despreciable (Schmieder, 1950, p.182). En contraposición con esto, vale considerar que la escuela de Santo Tomás se hallaba, desde comienzos del siglo XVII, en un estado de lamentable decadencia, debido en gran parte a su mala gestión. La indisciplina y la suciedad eran cosa corriente, la matrícula fue cayendo progresivamente y los alumnos de mayor edad se daban a los vicios del mundo. Había tenido una vez ciento veinte alumnos y a la llegada de Bach eran cincuenta y dos. Ni uno solo tenía cama propia (algunos tenían que compartir una cama entre tres), y casi todos tenían sarna (Eidam, 1999, p.163). En el "gran salón de clase" usualmente tenían que recibir instrucción las tres clases simultáneamente por falta de espacio. En el propio edificio no se había hecho ninguna reforma en doscientos años.

A lo largo de la vida de Bach en Leipzig no faltaron ejemplos de situaciones conflictivas entre el las instituciones de la ciudad, el Consejo, el Consistorio y la Universidad; algunas de las cuales incluso, llegando a lo incomprensible. Por un lado, de algunas de ellas el propio Bach resultó su víctima; de otras, sus acciones generaron reacciones no siempre positivas. Tal es "el lugar donde se había metido Bach" (Eidam, 1999, p.180).

Apenas pasado medio año desde la asunción del cargo, Bach reclamó a la Universidad el pago de un honorario correspondiente a los oficios litúrgicos que se llevaban a cabo dentro de esa casa de estudios; los mismos correspondían por tradición al *Kantor*; sin embargo, inmediatamente antes de su nombramiento los venía percibiendo ("interinamente"[271]) el director de música de la Universidad de ese entonces. Bach sabía que, para poder influir, como quería, en la vida musical de Leipzig, necesitaba ante todo ganarse la confianza de los estudiantes universitarios (Schmieder, 1950, p.196). La petición no prosperó totalmente; de su *salarium* de 12 florines sólo le fue reconocida la mitad[272]. Al igual que en Arnstadt respecto de la disputa con los estudiantes del instituto, en Leipzig ocurrió el mismo fenómeno: se daba la razón a quien tenía poder de relaciones antes que al nuevo recién llegado (Eidam, 1999, p.189). Dos años después debió dirigirse con una solicitud al Rey. Finalmente, la Universidad cedió y tuvo que concederle los emolumentos que le correspondían por derecho y pagarle lo adeudado; además le fue formalmente prometido el puesto correspondiente a las funciones propias del *Kantor* dentro de la Universidad. Junto con esta, Bach

[271] Solicitud de Bach al Rey y Gran Elector, Federico Augusto, 14 de septiembre de 1725
[272] ídem

llegó a alcanzar otras dos "victorias" frente a la Universidad. La una en relación con una obra que le fuera encargada directamente a él por parte de un noble alemán y por la cual la Universidad reclamó, sin éxito, que tal encargo le correspondía antes a ella. La otra en relación con la escritura del mismo texto de la obra, que Bach modificó genialmente, haciendo del total una obra musical extraordinaria y que interpretó ante la crema de la sociedad de Leipzig. A partir de entonces, "la Universidad no quiso tener nada que ver con él en toda su vida" (Eidam, 1999, p.198).

No llevaba todavía un año cuando en 1724 tuvo que pelear con el Consejo y el Consistorio -entre los cuales se daban conflictos de competencia- por la reparación del órgano y su tarima (Eidam, 1999, p.207), en ocasión de la ejecución de su obra la *Pasión según San Mateo* en la iglesia de San Nicolás (el órgano estaba en condiciones deplorables y la tarima parecía desmoronarse en cualquier momento). La reparación costó 600 táleros -signo de cuánta razón tenía Bach en la necesidad de hacerla- (Eidam, 1999, p.202)

En 1727 debió hacer valer su derecho a determinar los cantos de la celebración religiosa, si bien era claro que los cantos parroquiales tenían que pasar, lo mismo que los textos de las cantatas, por la censura de las autoridades eclesiásticas (Schmieder, 1950, p.210). Su reclamo le valió una desavenencia con el pastor (el *magíster* Gaudlitz), quien había impuesto determinarlos él mismo en función de su prédica, y cuya causa fue elevada por Bach al Consistorio (en una solicitud fechada en el 20 de septiembre de 1728). Éste falló, por justo derecho, en favor de Bach, y aun en contra de Gaudlitz, quien era uno de sus miembros (Eidam, 1999, p.207).

Es decir, que después de llevar Bach cuatro años y medio como *Kantor* en le escuela de Santo Tomás en Leipzig, se había hecho detestar por el Consejo, el Consistorio y la Universidad, a causa de sus fastidiosas exigencias de calidad y de sus ideas fijas de una "música regulada de iglesia para gloria de Dios". Además, recibía de la escuela todavía sólo el cincuenta por ciento de sus ingresos fijos prometidos y predominaban los cantantes deficientes. A sus cuarenta y dos años estaba en la plenitud de su creación y no había recibido de ninguno de sus superiores reconocimiento a su trabajo, más bien lo contrario (Eidam, 1999, p.208).

En 1728, compró a su primo en Meiningen todo un año de cantatas (esto fue después de componer y ejecutar a través de todos los años anteriores, domingo tras domingo, una nueva cantata).

En 1729 viajó a Weissenfels, por compromisos con esa corte. Unas semanas después estuvo con Anna Magdalena y su hijo Wilhelm Friedemann en Köhten, para las exequias de su amigo y

protector, el príncipe Leopold -quien en definitiva resultó ser en toda su vida su único favorecedor y mecenas- (Eidam, 1999, p.219).

En el mismo año Bach presentó en Semana Santa una nueva obra, la *Pasión según San Mateo*. La historia sigue juzgando esta obra como excelsa y sin paralelo en absoluto. Sin embargo, resultó un fracaso fundamental, que supuso a Bach una serie sin fin de odiosas contrariedades, y que hicieron deslizar más rápidamente hacia abajo su ya dañado prestigio ante sus superiores (Eidam, 1999, p.217). No sólo era muy larga, sino que, sobre todo, había resultado demasiado dramática. Esto tropezaba claramente con su contrato: por él se obligaba expresamente a procurar que "la música no durara demasiado tiempo y que no resultara operística" (Eidam, 1999, p.222).

En 1730, y sopesando una serie de reclamos hacia Bach, el Consejo tomó la decisión unánime de reducirle el sueldo, y asimismo llamarlo al orden, amonestándolo severamente (Schmieder, 1950, p.222). El concepto general sobre su persona era que con este *Kantor* ya se habían tenido problemas repetidamente; que perdía el tiempo dirigiendo el *Collegium musicum* estudiantil -cargo que le legó su anterior responsable a partir de 1729 (Schmieder, 1950, p.205)- y en viajes por la región; que todas las advertencias anteriores habían sido en vano; y otras. La opinión común, en boca del consejero de la corte Adrian Sterger, era: "¡El Kantor es incorregible!" (Eidam, 1999, p.226). Bach no concebía su kantorado como un cargo de profesor de una escuela pública -lo que en realidad era fundamentalmente-, sino más bien como la dirección de música de la ciudad, que llevaba aparejada ciertas horas de clase (Schmieder, 1950, p.206). Siguieron, además, piadosos acuerdos para atentar sistemáticamente contra las finanzas del puesto de *Kantor* (Schmieder, 1950, p.224); así, en el caso de un legado resuelto en 1729, Bach fue el único profesor del colegio que no recibió nada (Schmieder, 1950, p.225)

Así como con el Consejo, con el Consistorio y con la Universidad, también en la escuela debió entrar en batalla, esta vez por sus derechos de participar en la decisión de admitir a los alumnos evaluando sus cualidades como cantantes. La ejecución de la Pasión según San Mateo, debió haber ocurrido de manera muy insatisfactoria para Bach y, por lo tanto, si quería evitar una repetición del anterior desastre tenía que respetarse lo que estaba garantizado por contrato, en cuanto a intervenir con carácter decisorio en la elección de nuevos alumnos. Sin embargo, sucedió lo contrario. En la nueva recepción de alumnos se aceptaron sólo cinco de los que Bach encontró adecuados, y cuatro de los rechazados por él. Esto significaba que ya no podía esperar ningún apoyo del Rector de la Escuela -Johann Heinrich Ernesti- (Eidam, 1999, p.223).

El Consejo también decidió retirar las ayudas hacia el *Collegium musicum* de estudiantes universitarios. No todos los estudiantes procedían de familiar ricas, y tuvieron, por consiguiente, que buscarse ingresos de otra manera y marcharse. Así que Bach no sólo tendría malos cantores, sino también una orquesta peor, con lo cual su música sería peor. El Consejo no pensaba en proporcionarle mejores cantores y le escatimaban no sólo su sueldo sino también su orquesta. Nunca antes se había visto obligado a hacer su música con medios tan insuficientes, tan precarios (Eidam, 1999, p.229).

Es decir que, después de siete años en Leipzig y con cuarenta y cinco años, Bach se encontraba en el punto más bajo hasta entonces de su vida y en un callejón sin salida. En ningún sitio le ofreció la Alemania evangélica una vacante aceptable al "maestro de todos los maestros", a su "quinto evangelista" -frases que han quedado en la mitología musical acerca de Bach-. Las disputas con las autoridades eclesiásticas de Arnstadt habían sido cosa de nada. En Mühlhausen, sin embargo, el fanatismo pietista había hecho imposible su "música regulada". En Weimar, el espíritu vengativo del Duque le había cortado toda posibilidad de desarrollo. En Köthen, una princesa lo había condenado al silencio. Y ahora en Leipzig, un Consejo envidioso y falto de comprensión le achicaba su equipo musical. Con lo que le quedaba no se podría hacer la gran música de iglesia. Spitta, que tan cuidadosamente ha recogido todos los datos, no se da cuenta de lo deseperado de la situación; Terry lo mismo. Schweitzer en su gran libro define todo esto -apoyándose en Spitta- como "contrariedades externas", y afirma que los años anteriores y posteriores a la Pasión según San Mateo fueron los más felices de Bach (Eidam, 1999, p.230).

Aunque su primera idea había sido la de no contestar en forma alguna, ni por escrito ni de palabra (Schmieder, 1950, p.225), en 1730 formalizó una presentación precisa y objetiva: "El breve, pero muy necesario proyecto de una música de iglesia adecuada, junto a unas reflexiones oportunas sobre la decadencia de la misma". Fue una descipción exacta y una fundamentación de los muy moderados medios que necesitaba para hacer una música al menos correcta. Sin embargo, no obtuvo respuesta alguna, nunca recibió contestación del Consejo de la ciudad de Leipzig, fuera de la disminución de sus ingresos (Eidam, 1999, p.228). En el documento es especialmente llamativa la observación: "…se ha perdido la buena voluntad de los *Studiosorum*, pues ¿quién se presta a trabajar o a hacer algun servicio gratis" (Schmieder, 1950, p.227).

En ninguno de sus puestos anteriores había recibido tan escaso reconocimiento como en Leipzig. Finalmente, lo habían llevado al punto de desear irse (Eidam, 1999, p.228). Frente a tal

hipótesis, las circunstancias objetivas eran: cuarenta y cinco años de edad; una familia con siete niños; un posible trabajo de organista no proporcionaría lo suficiente; en esencia era músico de la iglesia evangélica, para la cual no había muchos puestos lucrativos en el Sacro Imperio Romano Germánico (los reformados, tanto en Prusia como en Köthen, no necesitaban música de iglesia, y en los países católicos no valía la pena ni intentarlo). Pidió a un amigo de su juventud -Georg Erdmann-, quien era agente del emperador de Rusia en Danzig, que viese si encontraba allí un pueseto para él (Schmieder, 1950, p.231).

Con la muerte del Rector de la escuela (Johann Heinrich Ernesti), éste fue reemplazado en 1730 por Johann Matthias Gesner, quien mejoró de forma decisiva la situación de Bach, viviendo los únicos años de servicio felices (Eidam, 1999, p.233). Los años de 1727 a 1734 fueron los más pletóricos y florescientes de la vida de Bach como músico (Schmieder, 1950, p.254). Gesner era lo que Bach, por la condición de su carácter, nunca fue y no podía ser: un diplomático (Eidam, 1999, p.234). En su carácter se hermanaban la humanidad y la dulzura con la seriedad y la firmeza (Schmieder, 1950, p.235). Lo consideraba a Bach su "colega", y no su "subordinado" (Eidam, 1999, p.236). Convenció al Consejo a reconstruir toda la escuela de Santo Tomás (cuando en mantenimiento, en doscientos años, sólo se había gastado lo indispensable). La vivienda de Bach -en la que habían muerto hasta entonces cinco de sus hijos- también fue renovada desde los cimientos. Mientras tanto, los Bach ocuparon otra vivienda, cuyo alquiler pagó también el Consejo (en la vivienda renovada no hubo que lamentar ningún fallecimiento infantil más, lo cual hace dudar acerca de la higiene de la primera).

Gesner logró la introducción de un nuevo plan de estudios haciendo que Bach quedara desligado de la enseñanza del latín; no era sólo una liberación de las clases, sino también una duplicación del sueldo (pues Bach no necesitaría ya más dar la mitad al vicerrector por la sustitución). Logró que el cargo de *Kantor* dependiera del Rector en todas las cuestiones. Consecuentemente, al lograr cortar de raíz las quejas, Bach pudo recuperar todos su emolumentos. En la escuela pudo, por primera vez -después de siete años-, ejercer su derecho de intervenir en la selección de los alumnos. Gesner fue el único superior de Bach, en sus veintisiete años de servicio, que reconoció su grandeza como músico y lo admiró y estimuló (Eidam, 1999, p.236). Poseía una gran sensibilidad musical y abrigaba hacia él grandes sentimientos de admiración y simpatía (Schmieder, 1950, p.237-238). La música de Bach florecía. Todo esto equivalió para Bach el poder por fin hacer valer su posición social de auténtico gran músico. En 1735 Gesner abandonó la ciudad

por un puesto de profesor en Göttingen con rango diplomático, movido por la llamada del príncipe elector de Hannover; esto fue poco después de que las autoridades de Leipzig le negaran, por unanimidad, un puesto en la Universidad. En el mismo año fue notificado de su nombramiento de Compositor en la capilla de la corte del Rey de Leipzig, solicitud que había elevado ya en el año 1733. Pasó así a ser una persona de la corte, bajo la protección personal de Su Majestad el Rey y Príncipe Elector -aunque esto poco le valió para mejorar su situación social y profesional en Leipzig- (Eidam, 1999, p.264).

En 1733 Bach aspiraba al título de compositor de la corte de Dresde y compuso para ello dos partes de una música en latín (lo que luego sería la *Misa en si menor*), lo que indica la importancia que le concedía; buscaba el título más como una medida de protección que como una distinción (Eidam, 1999, p.244). Hizo notables esfuerzos por cuidar siempre los lazos con esa corte y dedicó mucha energía para permanecer en la atención de ella (Eidam, 1999, p.247). La solicitud quedó sin respuesta, debido a trastornos políticos de esos años y Bach volvió a repetir su pedido en 1736, cuando finalmente le fue concedido el nombramiento (Schmieder, 1950, p.326). Era más que un mero título; Bach pasaba a ser una persona de la corte, bajo la protección personal de Su Majestad el Rey y Príncipe Elector (Eidam, 1999, p.264), aunque el deber de su cargo le imponía suministrar de vez en cuando alguna obra (Schmieder, 1950, p.344).

Entre tanto, su hijo Wilhelm Friedemann, ya de veintitrés años, impulsado por su padre, ganó sin dificultad el puesto de organista en la iglesia de Santa Sofía de Dresde. Esto significó, naturalmente, un alivio económico para la familia. Casi al mismo tiempo, Carl Philipp Emanuel fue a Frankfurt para estudiar derecho, al igual que había hecho Wilhelm Friedemann durante tres años.

A Gesner lo sucedió Johann August Ernesti, el Joven -sin ningún parentesco con el anterior Johann Heinrich Ernesti-. Ejerció contra Bach lo que hoy se llamaría *mobbing*[273], el hacerle la vida imposible a un compañero de trabajo no deseado para que renuncie a su puesto. Al final de lo que la historia ha denominado la "guerra de los prefectos" no hubo nadie que interviniera en favor de Bach, ni en la escuela, ni entre las autoridades eclesiásticas ni en el Consejo. Su equipo musical había sido destruido y él mismo relegado, convertido en un don nadie (Eidam, 1999, p.269). Así, el año 1737 representó el punto más bajo y decisivo en una vida tan rica en puntos bajos. De ahora

[273] Trato hostil o vejatorio al que es sometida una persona en el ámbito laboral de forma sistemática, que le provoca problemas psicológicos y profesionales.

en adelante todos sus superiores estarían en su contra, y esto no habría de cambiar, incluso hasta después de su muerte (Schmieder, 1950, p.321).

Unos años antes, utilizando el prestigio del que todavía Bach contaba en Mühlhausen, colocó a su hijo Bernhard como organista en la iglesia de Santa María. Bernhard no fue aceptado con agrado y debió buscarse otro trabajo en Sangerhausen, el cual abandonó, dejando a su patrón una montaña de deudas, de la cuales se tuvo que hacer cargo Bach, en el mismo año de 1737; además del disgusto, le implicó además a Bach sufrir una deshonra (Eidam, 1999, p.269). En 1740 su hijo Carl Phillipp Emanuel comenzó a trabajar en Berlín como clavecinista de la corte de Federico II, recibiendo desde un comienzo un salario más alto que el de su padre, 300 táleros.

Ese mismo año de 1737 Johann Adolph Scheibe publicó una crítica, demoledora, sobre Johann Sebastian Bach. Un extracto de ellas cita:

> "Este hombre sería la admiración de las naciones enteras si fuera más ameno, si no reemplazara en sus piezas lo natural por lo ampuloso y confuso y no oscureciera su belleza por un arte excesivo (…) sus piezas son difíciles de interpretar, pues exige de cantantes e instrumentistas que hagan con sus gargantas e instrumentos lo mismo que él puede hacer al clave. Pero esto es imposible (…) No sólo priva a sus piezas de la belleza de la armonía, sino que hace que el canto resulte confuso. Todas las voces han de sonar juntas y con la misma dificultad, de manera que no se reconoce entre ellas ninguna principal[274] (…) Las piezas para iglesia de Bach son cada vez más artificiosas y dificultosas; en ninguna manera del vigor, la fuerza de convicción y la reflexión racional que tienen las obras de Telemann y Graun".

Bach ya había pasado entonces catorce años en Leipzig y después de la segunda septena de años estaba peor que la primera. A sus cincuenta y dos años no veía la posibilidad de un cambio de sitio (Eidam, 1999, p.273).

Abandonó la escuela, y asimismo dejó de enviar sus hijos a ella, contratando para ellos un preceptor. Sin embargo, no fue una situación de retiro, aunque más vale le equivalió a convertirse en un pequeño empleado municipal (Eidam, 1999, p.274). De ingreso fijo tenía 100 táleros para alimentar a su familia, y el resto lo proveían sus ingresos secundarios: la responsabilidad por la

[274] Cuando Scheibe se da por fin cuenta de esto, Bach lleva más de treinta años practicándolo con éxito (Eidam, 1999, p.307).

música de iglesia de los domingos, las cantatas de cambio de Consejo, los bautizos, bodas y entierros. Estaba tan harto de Leipzig (Eidam, 1999, p.276) que en 1737 renunció a la dirección del *Collegium Musicum*.

Bach gozaba sin embargo de un gran prestigio entre los estudiantes. En 1738 los jóvenes de la universidad insistieron en que los dirigiera Bach. Además, todo el que quería hacer música con fundamento iba a Santo Tomás, a las clases del gran Bach. A partir de 1741 tuvo que encargarse de nuevo del *Collegium Musicum* y lo dirigió hasta 1744, posiblemente hasta 1746. Esto demuestra que los jóvenes, que se suelen entusiasmar por todo lo nuevo, no lo tenían en absoluto por anticuado (Eidam, 1999, p.284). Hasta sus últimos días siguieron viniendo alumnos hacia él, jóvenes que querían aprender algo de él; según testimonio de su hijo Carl Philipp Emanuel, su casa parecía "un palomar, por su animación". Sus mejores discípulos fueron los estudiantes universitarios o quienes habían abrazado definitivamente la carrera musical (Schmieder, 1950, p.376).

También según su hijo Carl Philipp Emanuel: "No había músico que pasara por el lugar y no visitara a mi padre para hacerse oír por él". Necesitó durante cinco años la ayuda de su primo Elías como secretario, además de como preceptor de sus hijos, lo que indica cuánto creció su actividad desde su salida de la escuela (Eidam, 1999, p.285). Escribió obras de máxima trascendencia, tales como *El clave bien temperado II*, los *Ejercicios para teclado IV* y las *Variaciones Goldberg;* el comitente de esta obra (Conde von Keyserlingk) se las pagó de manera principesca, con una copa de plata llena hasta rebosar con 100 Louis d'or (Eidam, 1999, p.285).

Es inimaginable lo que produjo de composiciones fundamentales desde mediados del año 1747 hasta el comienzo de 1750. No se ocupaba ya personalmente de todos los bautizos, bodas y entierros. No podía con todas sus obligaciones contractuales y se hacía representar cada vez con más frecuencia (Eidam, 1999, p.336). Estaba ya no muy bien de salud, y posiblemente tampoco bien de ingresos. Esto se desprende del hecho de que, en 1746, hizo editar seis corales para órgano, compuestos con sustancia de cantatas anteriores. Se trataba, evidentemente, de un trabajo para la venta. También en 1749 y 1750 trabajó, a la vez que, en el *Arte de la fuga*, en *Dieciocho corales de diversas formas*, sin duda porque se prometía con ello un dinero urgente (Eidam, 1999, p.336).

Realizó diversos viajes a las cortes donde tenía nombramientos (Köthen y Weissenfels), como así también a Potsdam (invitado por el Rey Federico el Grande) y Erfurt, a su ciudad natal. En Potsdam sintió haber conquistado el favor de un gran rey y de haber sido comprendido, además, en propia grandeza como artista (Schmieder, 1950, p.367). Ha debido ver claramente que tenía algo

que transmitir que nadie poseía con igual amplitud: el *Arte de la fuga;* así como tomar conciencia de que estaba solo en ese arte (Eidam, 1999, p.317).

En 1749 se casó su hija preferida, Elisabeth, con uno de sus discípulos -Johann Christoph Altnickol-. Para que la pareja tuviera de qué vivir Bach le había conseguido al marido el puesto de organista en Naumburg. En 1750 pudo colocar al penúltimo de sus hijos, Johann Christoph Friedrich, en la capilla de la corte de Bückerburg, a pesar de que todavía no contaba dieciocho años. De esta manera, sólo le quedaba a Bach, a sus sesenta y cinco años, el cuidado de cinco hijos de su casa.

En sus últimos años comenzó a evidenciar problemas en la vista. Se ha descubierto que era diabético, si bien la enfermedad de la vista no suponía necesariamente la diabetes. Un retrato de 1747 muestra claramente una capacidad de visión disminuida. Probablemente no se trataba sólo de cataratas, sino que había a la vez una necrosis de retina, además, dolorosa. El oculista John Taylor, que lo operó dos veces en 1750, dio esto como razón del mal resultado del tratamiento. A la vez, y como consecuencia del mismo, se iba sintiendo día a día más enfermo y más débil, peor. Quedó ciego desde el día de la primera operación, pero logró ver luego de la segunda. Los sufrimientos de los últimos meses fueron demasiado para él. Pocas horas después sufrió un ataque de apoplejía, yació diez días con fiebre alta, y el 28 de julio cerró los ojos sin haber recuperado la conciencia.

No pudo dejar mucho dinero en efectivo. Después de veintisiete años en Leipzig, había en total 1.100 táleros, apenas sus ingresos de un año y medio. Los Altnickol se llevaron a Gottfried Heinrich, débil mental, a su casa de Naumburg; Carl Philipp Emanuel se llevó consigo a Berlín a Johann Christian, de quince años. A pesar del poco dinero con que contaba, Anna Magdalena encargó para su esposo un ataúd de encina, cosa que muy pocos se podían permitir; no le alcanzó el dinero para una cruz en la tumba.

Quedaron con ella tres hijas, la mayor, Catharina Dorothea, de cuarenta y dos años, y las dos menores, Johanna Carolina, de trece, y Regina Susanna, de ocho. El Consejo le concedía la tutela de sus hijos con la condición de que no se volviera a casar, lo que significaba que le retirarían los hijos si se casaba de nuevo. Se le debía a la viuda medio año de sueldo, 50 táleros, pero como, veintisiete años antes, Bach había sumido su puesto con retraso, ahora tenían que descontárselo a la viuda; así, le quedaron 21 táleros con 10 centavos. Se le concedió una ayuda especial para que abandonara lo más rápidamente posible la vivienda del *Kantor* en la escuela de Santo Tomás. El Consejo le regaló un par de fanegas de maíz, que alcanzarían para las primeras hambres, pero no

se evitó que cayera pronto en extrema necesidad. Sus hijastros, Wilhelm Friedeman y Carl Philipp Emanuel, a pesar de que estaban ambos en buena situación, no ayudaron con nada. En un rasgo de compasión, el Consejo le compró por 40 táleros un par de partituras, “a causa de su indigencia y por haber entregado unas piezas musicales”. Al final de su vida dependía totalmente de los pequeños donativos de la gente. Murió como “receptora de limosnas”.

Nadie se ocupó de la tumba de Bach. Habría desaparecido de no haberse ampliado la iglesia de San Juan en 1894. Aparecieron tres ataúdes de encina en la excavación para un nuevo muro; todavía se recordaba que Bach había sido enterrado en un ataúd de encina, y así se encontraron sus huesos.

Nunca dejó de trabajar con la constancia serena con que el albatros vuela en círculo sobre los mares árticos (Eidam, 1999, p.273).

A su muerte ciertamente no fue olvidado por los especialistas y discípulos, pero tampoco valorado por nadie fuera de aquellos, y sólo unos cien años después, Mendelssohn logró sacarlo del olvido y hacer conocer su nombre en la esfera europea (Eidam, 1999, p.351).

3.2. Trascendencia y legado

Puede decirse que Bach es infinitamente universal. Goethe[275] llegó a decir que: "Al oír la música de Bach tengo la sensación de que la eterna armonía habla consigo misma como debe haber sucedido en el seno de Dios poco antes de la creación del mundo". La nave Voyager, que se encuentra navegando más allá de nuestro sistema solar, lleva música de Bach; bien podría ser que, dentro de millones de años, el sol se apagara (tal cual es el destino de toda estrella), y, sin embargo, la música de Bach aún perdurara en esa nave. Así, de Goethe a la Voyager, Bach parece recorrer el infinito camino desde el origen al fin del tiempo.

Entre las grandes sorpresas de la historia de la música está el hecho de que nunca fuera publicada en tiempo de Bach la obra más innovadora y, por ello, más influyente del siglo: *El clave bien temperado*. Su gran importancia ya en aquel tiempo se reconoció en que fue divulgada en copias. De hecho, es la obra modélica que ha trascendido a todas las épocas musicales; de ella sacaron provecho tanto Mozart como Schumann y Mendelssohn, tanto Beethoven como Wagner, y así sucesivamente hasta el presente y ha quedado como la auténtica biblia de todos los músicos serios que se ocupen de los instrumentos de teclado o de componer. De haber existido entonces una GEMA[276] (Sociedad para los derechos de ejecución y de copias mecánicas), Bach habría sido un hombre rico, sólo con el Preludio N° 1 en do mayor (Eidam, 1999, p.148). Otra forma de expresar este fenómeno se constituye con el proverbio " lo que Newton fue para la física, Bach lo fue para la música".

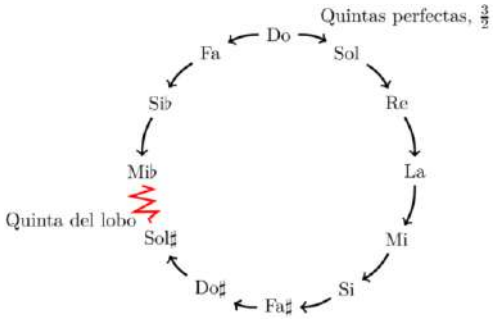
La escala temperada (escala de igual temperamento) es la escala musical común utilizada en la actualidad y el estándar en la música occidental en los últimos doscientos años. Sin ella, entre otras cosas, no existirían las orquestas, porque instrumentos de distintos registros y alturas no podrían compatibilizar todos juntos y se producirían disonancias imposibles. Fue Bach el que, no sólo resolvió el problema, sino que además lo hizo dando origen a su obra inmortal: El clave bien temperado.

---

[275] Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), poeta, novelista, dramaturgo, científico alemán

[276] La Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) es la entidad de defensa de los derechos de autor en Alemania, que se encarga de gestionar el canon con que se graban los dispositivos de almacenamiento de datos

Físicamente, la exposición de este problema es muy complicada. Técnicamente, el problema radicaba en que entre una sucesión de "octavas justas" y "quintas justas" existe una diferencia, que ya descubrió Pitágoras en la Antigüedad, por lo cual se habla de la "coma pitagórica". La consecuencia práctica de esta diferencia es que un clave "afinado en do mayor justo" suena desafinado para una obra en si mayor; las quintas suenan impuras, aúllan, razón por la cual los músicos de la época de Bach hablaban de la "quinta del lobo". Y esto no sucede sólo con si mayor, sino que se hace cada vez más fuerte a medida que se aumentan los accidentes -sostenidos y bemoles- de las tonalidades. Se hace necesaria, por lo tanto, una corrección de la afinación "justa".



No fue una labor teórica lo que impulsó a Bach a encontrar la solución, sino una necesidad de la composición. Nadie de su tiempo se ocupó tanto del mundo de las tonalidades como él; nadie manejaba con tanto dominio los pasos de una tonalidad a otra, de un acorde a otro; ningún otro evitó como él, en consecuencia, el círculo de quintas abierto. El fa sostenido mayor y si bemol menor eran impuros, eran barreras que no podía aceptar, por lo que tenía que demostrar que eran superables, y lo demostró escribiendo veinticuatro preludios y fugas para el círculo completo de quintas. Fue una hazaña única y revolucionaria. Bach cerró el círculo de quintas, hasta entonces, abierto hacia arriba, y encontró, por decirlo así, el camino de unión hacia el norte entre los océanos de la música (Eidam, 1999, p.147). En Köthen, Bach había llegado a dominar por completo la afinación bien temperada, varias veces descrita pero nunca antes lograda y empleada en toda su integridad por ningún otro. La *fantasía cromática y fuga* fue su primera y genial manifestación en esta dirección. Luego produjo un preludio y una fuga para cada una de las tonalidades teóricamente posibles hasta entonces.

En realidad, el problema había sido resuelto teóricamente hacía tiempo: el monje francés Marín Mersenne había publicado ya en 1637 los resultados de sus investigaciones a este respecto, y el organista Andreas Werckmeister, de Halberstadt, había hecho lo propio en alemán en los años 1686 a 1687. Pero en sus composiciones se guardó de pasar por todo el círculo de quintas, pues no era tan fácil trasladar a la práctica los conocimientos teóricos.

Bach fue además un genio de la polifonía y en ello dejó un incontestable legado, siendo sin duda su obra cumbre "El arte de la fuga".

Es interesante la comparación con el gran artista del violín Niccoló Paganini, que siempre que introducía más de una voz en sus composiciones era para demostrar su virtuosismo; Bach, en cambio, necesitaba el virtuosismo del violín para la polifonía (Eidam, 1999, p.139). El que sus primeros dineros los ganara como cantante de coro, explicaría por qué su predilección por la polifonía estaba tan profundamente arraigada en él. Pero esto sería una explicación superficial, puesto que también en la música uno sólo llega a ser lo que se es; en Bach se añade a esto la universalidad de tu talento. Es decir, fue un compositor que disponía de la más extraordinaria habilidad contrapuntística a la vez que era capaz de lograr una expresividad musical profundamente conmovedora. No sólo fue el primero en fijar completamente en la práctica la "afinación bien temperada" y en emplearla en sus composiciones con la mayor maestría, sino que era también un virtuoso de talento excepcional al órgano, al clave y -a juzgar por sus composiciones- al violín, la viola y la guitarra. Y todavía esto no le era suficiente; no sólo tocaba estos instrumentos, sino que inventó nuevos, como la viola pomposa. Y no sólo sabía cómo organizar disposiciones magistrales de órgano, sino también juzgar la calidad artesanal de su construcción y, en caso necesario, dar los consejos precisos para su mejoramiento, igual que sabía hacer mejoras en la mecánica del clave. Era – en opinión de Gesner[277]- un destacado director, y -en opinión de sus alumnos un maestro excelente. También tenía conocimiento innato y seguro sobre las condiciones acústicas de un espacio. No necesitaba experimentar, simplemente miraba y ya estaba al corriente práctico de pies a cabeza. Unía en sí un cúmulo de talentos musicales únicos y poco se sabe de él si sólo se ve en él al músico de iglesia excepcional (Eidam, 1999, p.139).

Finalmente, Bach mostró una superioridad artística sublime como organista.

---

[277] Johann Matthias Gesner (1691-1761), erudito y maestro de la escuela clásica alemana.

3.3. Personalidad y temperamento.

.

A lo largo de las biografías de Johann Sebastian Bach pueden rastrearse signos inconfundibles de una personalidad independiente, tenaz hasta el perfeccionismo, de gran rectitud y sencillez. Bach fue laborioso toda su vida; disgustos y pesares no consiguieron apartarlo de su trabajo (Eidam, 1999, p.274). Bach jamás conoció ese sentimiento de envidia, tan frecuente entre artistas (Schmieder, 1950, p.140); prueba de ello son los manuscritos de puño y letra suyos que llegó a copiar de las obras de Händel, demostración de la admiración por ese gran músico, así como de la grandeza de su alma. Como todos los grandes hombres, se hallaba siempre libre del sentimiento de la vanidad y era siempre humano e indulgente para con los otros, A sus discípulos sólo les exigía que tomaran por modelo su propia laboriosidad, su amor por el trabajo; jamás les echaba en cara ni ensalzaba los talentos pequeños o grandes de que lo había dotado la naturaleza. Siempre estaba dispuesto a tocar de buen grado y gustaba de hacer música con los otros (Schmieder, 1950, p.391). Jamás hizo alarde de sus sentimientos de superioridad sobre los demás músicos de su tiempo (Schmieder, 1950, p.393).

No sólo había tenido que ser aplicado desde muy temprano, como decía de sí mismo, sino independiente. Esta independencia lo acompañó toda su vida; no se adhirió a ninguna escuela ni a ninguna tendencia. Cierto que conocía todas y no se cerraba a ninguna, como suelen hacer los originales mediocres, era que simplemente no se adscribía a ellas (Eidam, 1999, p.46).

Era un hombre resuelto (Eidam, 1999, p.45). Al hablar de sus grandes dotes uno debe quitarse el sombrero también ante su espíritu emprendedor y sus valientes piernas. Nada estaba demasiado lejos ni había tiempo tan malo que le impidiera ir en busca de conocimientos. Cuarenta kilómetros entre Ohrdruf y Eisenach, es decir, 80 kilómetros de ida y vuelta; 350 kilómetros entre Ohrdruf y Lüneburg; 180 kilómetros ida y vuelta para conocer la orquesta francesa de Celle. Otros organistas se quedaban en su sitio, mientras que Bach usaba sus piernas y miraba alrededor. Su afán por informarse fue enorme toda su vida, formaba parte de su escrupulosidad profesional. “Un perfeccionista”, se diría hoy, algo que se dice por costumbre, como con ligera contrariedad, como si nadie que no sea un perfeccionista pudiera hacer algo acabado (Eidam, 1999, p.51). Siguió su camino siempre derecho, igual que sus andanzas: de Ohrdruf a Lüneburg, de Lüneburg a Hamburgo, de Arnstadt a Lübeck. No hacía concesiones con su arte, no se inclinó en Arnstadt ante los estudiantes (se le solicitó “retomar la enseñanza en forma más mesurada”), no se dejó arrebatar

su música por el pietista Frohne en Mühlhausen, impuso su licencia en Weimar cuando el Duque lo despojó de su posibilidad de avanzar, y abandonó Köthen cuando ya no quedaba allí nada que hacer con su música (Eidam, 1999, p.230).

Daba en su trato cotidiano la imagen de ser un burgués sencillo, un buen hombre sin muchas pretensiones respecto de su persona, pero también demostró orgullo, en Arnstadt y Weimar e igualmente en Leipzig (Eidam, 1999, p.122).

Spitta lo llama "iracundo" (Schmieder, 1950, p.390), y Rueger lo considera un hombre de "temperamento colérico". En Arnstadt se evidencia aquel rasgo de irritabilidad y terquedad, heredado por él de su familia; se había enojado con su coro de cantantes, hasta el punto de no ocuparse ya para nada de él (Schmieder, 1950, p.33); sin embargo, Eidam pone en duda estas calificaciones.

Los ensayos de la Pasión según San Mateo han debido tener lugar con grandes prisas. Spitta relata que en uno de ellos Bach le tiró furibundo a Görner su propia peluca en la cabeza. Esto era una descompostura inaudita para un correcto investigador alemán de la época Guillermina. Aquí tiene su origen la afirmación de que Bach fue una persona iracunda, y así se ha transmitido casi unánimemente por toda la literatura sobre Bach. No hay por qué suponer que tales sucesos sean la regla, pero para deducir un mal carácter de un único incidente, el de la peluca, uno tiene que estar muy lejos de la práctica musical. Al contrario de los aplicados investigadores de detalles, los grandes músicos han tenido siempre mucho temperamento; sin él no se produce ninguna música importante (Eidam, 1999, p.221).

Ha tenido que ser para un músico de la finura de su sensibilidad un tormento interminable y difícil de soportar, domingo tras domingo, tener que oír su música ejecutada inadecuadamente. Y es sorprendente, simplemente inconcebible, la infinita paciencia que este gran hombre demostró en esas circunstancias. Pero paciencia, larga, tensa paciencia, ya la había demostrado en años anteriores en Arnstadt, en Mühlhausen, en Weimar, incluso en Köthen, donde tuvo que soportar una inactividad de casi un año, hasta que se le presentó la posibilidad de un puesto en Leipzig. Es mucho más fácil demostrar la gigantesca paciencia de Bach que su supuesto mal carácter (Eidam, 1999, p.224).

El episodio con los estudiantes de Arnstadt le hace decir a Spitta que no sería la última vez en que uno se encuentre en la vida de Bach con un rasgo de irritabilidad y terquedad, heredado por él de su familia (Schmieder, 1950, p.33). Por el contrario, esto más vale pondría en evidencia una

vez más que Bach era un perfeccionista, cualidad que lo acompañaría desde la primera infancia hasta el final de sus días. Lo que comenzaba, lo impulsaba con toda seriedad. En diferentes etapas de su vida demostró tener humor, pero con la música no había bromas, no se conformaba con suficiente y no toleraba la negligencia (Eidam, 1999, p.55).

Bach era paciente; soportó mucho en su vida, con una paciencia increíble (Eidam, 1999, p.159). En Köthen lo habían relegado a una función prescindible, lo habían convertido en alguien inútil, dentro de una situación que no parecía que fuese a cambiar. Era la tercera vez que se veía reducido al silencio: en Mühlhausen, el fanatismo pietista del párroco Johann Adolph Frohne había hecho imposible su "música regulada para gloria de Dios"; en Weimar, el Duque lo había puesto por debajo de un maestro de capilla mediocre y le había relevado de la composición para tratarlo después como a un lacayo rebelde; y en Köthen ya no se necesitaban sus servicios. Esperó, pero siendo un hombre activo, puso su atención en nuevas posibilidades.

En Leipzig, en ocasión de negársele los honorarios que justamente le correspondían, aceptó el rechazo tranquilamente y prosiguió sus trabajos con gran serenidad y sin honorarios. Eidam señala que Bach, trabajando gratis durante cierto tiempo, quizás hubiera intentado poner en evidencia la calidad de su música en relación con la del director de música de la Universidad. Ironiza, además, sobre tal actitud de paciencia, poniendo en duda, una vez más, la opinión de aquellos biógrafos de Bach que le atribuyen un mal genio (Eidam, 1999, p.190).

Así y todo, Bach sabía reaccionar cuando algo tocaba a sus derechos y los recortaba (Eidam, 1999, p.206). Ejemplo de esto fue cuando se dirigió al Consistorio a raíz del episodio con el magíster Gaudlitz (quien, contrariamente a lo habitual, pretendía determinar él mismo los cantos del oficio, siendo que esto era función del *director chori musices*). Asimismo, su propio carácter lo inclinaba de suyo a seguir siempre su camino y obrar con la mayor independencia (Schmieder, 1950, p.223); esto se vio claramente en Leipzig, cuando su situación con las autoridades era de penuria y desamparo, inmerso en interminables conflictos de competencia entre Cabildo y Consistorio, además, de decadencia moral y económica de la escuela, y de discordias dentro del claustro de profesores. En el episodio de "la guerra de los prefectos", pleito que duró dos años, se lo vio luchar tenaz e incansablemente por lo que consideraba su derecho (Schmieder, 1950, p.328).

Buena parte de su vida estuvo dominada por el sufrimiento derivado de la contrariedad, la miseria, la impotencia y la incomprensión. Pero esto es sólo la mitad de la historia de su vida. La otra mitad, no menos impresionante y maravillosa es que, tan pronto como una puerta se le cerraba,

otra se le abría (al menos fue así hasta el comienzo del fin, en Leipzig). La oferta de Mühlhausen le llegó cuando no había nada más que hacer en Arnstadt. Cuando en Mühlhasen se le impidió hacer su "música regulada para gloria de Dios", quedó libre el puesto de organista en Weimar, y cuando el Duque degradó al músico, un príncipe amable le regaló el ascenso social y artístico en Köthen. Un destino inexorable e insondable le arrebató a su amada esposa, pero le deparó después, de un modo igualmente misterioso, la nueva felicidad con la joven Anna Magdalena Wülcken. Todas estas son casualidades, que podrían parecer después como una serie de milagros o señales. Sólo Leipzig, después de todos los años llenos de honrado esfuerzo, lo dirigía hacia un callejón artístico sin salida, sin que se la abriera una puerta: ¡Con cuántas esperanzas había llegado Bach a Leipzig y qué poco halagüeño se había vuelto todo! El viejo dicho "el hombre propone y Dios dispone" se cumplía otra vez de un modo fiero (Eidam, 1999, p.232).

Hiciera lo que hiciese, sentado o paseando, su espíritu estaba siempre entregado a la música (Schmieder, 1950, p.393). Toda su manera de apreciar la vida descansaba sobre un sentido de religiosidad que no era el fruto de grandes luchas interiores, sino algo innato y natural (Schmieder, 1950, p.394).

3.4. Johann Sebastian Bach y el dinero

Bach sabía echar bien sus cuentas; en materia de finanzas era hombre extraordinariamente puntilloso (Schmieder, 1950, p.197). Era un hombre meticuloso en sus asuntos, ahorrativo y buen administrador. Sin la virtud del ahorro, mal podría haber llegado, con una familia tan numerosa como la suya, a tener un hogar en el que, a pesar de la sencillez y la sobriedad de sus costumbres, no se carecía, en realidad, de nada. Todo el que llegaba a su casa, de cerca o de lejos, encontraba en ella hospitalaria acogida. Llevaba arraigada en él la tendencia a ayudar siempre que la necesidad se presentaba a los miembros de su familia; una parte del dinero ahorrado se encontraba, al morir, en poder de diversos parientes a los cuales les había prestado (Schmieder, 1950, p.402).

Las decisiones más cruciales de la vida de Bach, en especial las que lo llevaron a cambiar de puesto de trabajo, se dieron a la luz de las necesidades más elementales -y no por razones de orden ideal, antes que aquello-, como las mejoras salariales o de las condiciones de trabajo y la lucha por el ascenso social, cosa tan apreciada durante el siglo XVIII (Eidam, 1999, p.10). En relación con sus contemporáneos Händel y Mattheson, Bach quedaba muy atrás en cuanto a su habilidad comercial, cosa que se puede bien saber por su tiempo en Leipzig -aunque ciertamente sabía calcular- (Eidam, 1999, p.75).

Es notable que Bach obtenía en todas partes un salario mayor que el de sus predecesores, con lo cual se deja ver lo mucho que impresionaba su talento sobresaliente. Sus sucesores bajaban de nuevo al nivel del salario de sus predecesores. La única excepción la ofrece la ciudad de Leipzig; allí no sólo no fue mejor pagado que sus predecesores, sino que más tarde se le redujeron los ingresos, como castigo. Esto habría de suceder en la época de su más elevada producción, tras la presentación de la Pasión según San Mateo (Eidam, 1999, p.88). Un claro ejemplo de lo anterior fue la ocasión de tomar su puesto de organista en Arnstadt, en 1703. En principio se había contratado a un organista poco formado, por un salario anual de 30 florines y tres medidas de trigo. Al contratar a Bach, dado que los recursos de la iglesia eran limitados, se recurrió a tres cajas distintas para reunirle un sueldo de 84 florines y 6 ochavos, muy considerable, dada la corta edad -dieciocho años- del nuevo organista y en comparación con lo que en este oficio se solía percibir (Schmieder, 1950, p.24). Era mucho más de lo que había recibido su padre en Eisenach y de lo que recibía su hermano en Ohrdruf (Eidam, 1999, p.53).

En la época de su trabajo en la corte de Weimar, y en ocasión de un viaje a la ciudad de Halle, le fue ofrecido allí un cargo de organista. No sintiéndose del todo satisfecho con el sueldo

ni las condiciones, escribió: "someto a Vuestra consideración se modifiquen algunos puntos, tanto en lo referente al salario como en lo tocante a los servicios". Las autoridades de Halle le dieron entonces a entender a Bach había entablado esas negociaciones pura y simplemente para presionar a Weimar a subirle el sueldo. Halle le ofrecía 171 táleros y 12 ochavos, siendo que en Weimar percibía 225 florines (equivalentes a 196 táleros y 21 ochavos). No eran razones pecuniarias sino motivos de orden ideal los que le impulsaban a Bach -lo mismo que al cambiar la plaza de Arnstadt por la de Mühlhausen- y se puede estar seguro de que, en esta ocasión como entonces, sus condiciones serían sumamente modestas. Los regentes de la iglesia de Halle no alcanzaban a comprender, por lo visto, que un hombre pudiera obrar movido por ideales; medían a Bach, lisa y llanamente, por el rasero de un avaricioso artesano. Bach, además, no era hombre capaz de soportar sin protesta una injuria tan burda como esta (Schmieder, 1950, p.102). Por ello respondió a las autoridades de Halle de esta manera:

> "… nada hace además presumir que vaya uno a cambiar de lugar para salir perdiendo…no puede colegirse que haya querido jugar una mala pasada al ilustre 'Collegium' con la única mira de mover a Su Alteza a concederme un aumento de sueldo, ya que, sin necesidad de ello, **tiene en tan alta e inmerecida estima mis servicios y mi arte**, que no necesitaba trasladarme a la ciudad de Halle para ver acrecentado mi sueldo".

Una invitación a Halle, en 1716, tres años después de este episodio, para revisar el trabajo finalizado sobre el montaje de un órgano, muestra cómo el Cabildo eclesiástico trataba de reparar su falta, y el hecho de que después de todo lo ocurrido siguiesen teniendo confianza en la imparcialidad de Bach demuestra cuán recio debía ser el carácter de Bach para ganarse de este modo, y venciendo tantos obstáculos, todos los respetos (Schmieder, 1950, p.104). Efectivamente no había sido que Bach viajó a Halle desde Weimar para conseguir un aumento de sueldo: el que se tomara el trabajo de componer e interpretar toda una cantata en Halle, parece algo excesivo. Tantos esfuerzos los hace sólo alguien que tiene serias intenciones. El asunto no llegó a concretarse, a pesar de la predisposición de ambas partes, porque los de Halle no querían, o no podían, pagar el sueldo de Weimar y porque, además, la solicitud de Bach respecto de la posición de concertino en Weimar fue respondida positivamente y con un nuevo incremento en el sueldo (Eidam, 1999, p.99).

Bach invertía mucho tiempo -y dinero- en aprender de otros, habiendo sido tal el motivo de tantos de sus viajes. Cuando de joven fue a Celle, invitado por Monsieur de la Selle, éste ha debido

de llevarlo en su coche; son estimables dos días de viaje entre Lüneburg y Celle, lo que significa que una visita a esa ciudad llevaba cuatro días de viaje, además de sus noches y el tiempo necesario para las comidas. En total, un gasto considerable para alguien que estaba todavía en la escuela y que contaba con todo lo más con un tálero y medio de dinero de bolsillo al mes. En todo caso, era costoso también en tiempo; pero no menos provechoso, pues así aprendía Bach el arte musical francés de primera mano (Eidam, 1999, p.38). El viaje a Lübeck para perfeccionarse con Buxtehude, quien gozaba de enorme fama, habría tenido una doble causa; no sólo conocer sus dotes y su actividad, sino también relacionarse con los comerciantes de esa ciudad, que sabían apreciar la actividad y las obras de aquel (Eidam, 1999, p.68).

La hipótesis de algunos biógrafos, sobre que su regreso a Turingia (en 1702) fue por nostalgia de su tierra natal es poco probable: si algo no le cuadraba a Johann Sebastian Bach era el sentimentalismo. Simplemente no había lugar para él ni en Eisenach ni en Ohrdruf (Eidam, 1999, p.46).

En Weimar, en ese mismo año de 1702, entró a ocupar una plaza de violinista. Dado que ya por aquel entonces era seguro que su formación se orientaba preferentemente hacia la música de teclado y de órgano, se infiere que sólo aceptó esa plaza por el imperio de la necesidad, movido por razones de orden externo, por el apremio de encontrar medios de vida (Schmieder, 1950, p.22). Pero a su vez, le daba también ocasión para conocer una gran cantidad de música instrumental, principalmente la italiana, a la cual la corte de Weimar era aficionada.

Toda su vida parece haber dado pruebas de una gran austeridad. Cuando fue el caso de la renuncia a su cargo en Arnstadt para trasladarse a Mühlhausen, acreditaba una deuda por atrasos en el pago de sueldos. Esta era una situación que en la administración local se daba con frecuencia. Bach no esperó a que se le cancelase la deuda para partir, y además solicitó que ese dinero le fuese pagado a su primo Ernst Bach, quien llevaba ya varios años en Arnstadt viviendo sin oficio ni beneficio. El hecho de que creyera estar en condiciones de poder renunciar a esta suma es un indicio de la levantada situación de ánimo en que por aquellos días se encontraba y demuestra, además, elocuentemente, cuán frugales eran sus costumbres y cuán reducidas sus exigencias (Schmieder, 1950, p.50).

El episodio de Hamburgo de 1720 evidencia cuán profundamente caló en él la muerte de su esposa. En otoño de ese año, poco después de enviudar, emprendió un viaje a esa ciudad. Spitta afirma que fue sólo un viaje de conciertos que había sido pospuesto debido a la muerte de su esposa.

Siegmund Schultze escribe que lo emprendió para consolarse de esta muerte. Evidentemente, son falsos tanto lo uno como lo otro (Eidam, 1999, p.141). La muerte del organista y sacristán de la iglesia de San Jacobo puso a Bach frente a la circunstancia de ser uno de los ocho candidatos considerados dignos del cargo. ¿Por qué escribió en Köthen, antes de emprender el viaje, una cantata de prueba para Hamburgo? ¿Por qué aceptó la invitación? ¿Sólo para tener una alternativa? O, como dice Terry, ¿para volver a su destino auténtico? Para eso no tenía prisa, como se demostró al final de su etapa en Köthen, y su creación en Köthen no es lo único que demuestra cuánta música podía producir fuera del servicio a la iglesia. En Hamburgo no parecía que pudiera mejorar social o económicamente; maestro de capilla de la corte era siempre más que organista y sacristán; Hamburgo apenas podía ofrecer lo que ya tenía en Köthen. La única razón plausible para aceptar la invitación de Hamburgo pudo solamente ser que Köthen, tan feliz hasta entonces, se había convertido en un lugar desconsolado sin su mujer; allí todo le recordaba a ella, y estaba dispuesto a abandonar a su príncipe, su libertad de cuidados, sus posibilidades musicales y su posición social para recomenzar una nueva vida en otra parte, no al lado de la tumba de su esposa (Eidam, 1999, p.141).

Como se ha comentado en el punto 2.3. es sorprendente el hecho de que nunca fuera publicada en tiempo de Bach la obra más innovadora y más influyente de su siglo: *El clave bien temperado*. Su gran importancia se reconocía ya en aquel tiempo, dado que fue profusamente divulgada en copias; se difundió durante veintiocho años debido exclusivamente a que se copiaba una y otra vez de manera entusiasta. La obra constituye un modelo que ha trascendido a todas las épocas musicales y que ha quedado como la auténtica biblia de todos los músicos serios que se ocupen de los instrumentos de teclado o de componer. De haber existido entonces una sociedad protectora de derechos de autor Bach habría sido un hombre rico (Eidam, 1999, p.148). *El clave bien temperado* no fue editado en toda su vida sencillamente porque habría sido imposible: a Bach le habría resultado indiscutiblemente demasiado caro. Se ha estimado que un ejemplar impreso no podría salir al mercado en aquel tiempo por menos de 35 táleros. Era una suma enorme, si se piensa que los ingresos fijos anuales de Bach más tarde en Leipzig fueron de 50 táleros. Si bien estaba mejor pagado que sus colegas en las ciudades, Bach no era rico en Köthen. Como comprador conocía el mercado de partituras, y prefirió copiar para sí mismo las cosas importantes. Sabía, pues, desde un comienzo que no existían posibilidades de venta y escribió esta obra maravillosa “para “provecho y uso de la juventud deseosa de enseñanza musical y para entretenimiento de los ya

hábiles en este estudio", pero fundamentalmente para uso suyo y de sus discípulos o, por decirlo así, para la casa (Eidam, 1999, p.148). La finalidad pedagógico-práctica y la libre intención creadora del artista se entremezclan de manera admirable (Schmieder, 1950, p.369).

Bach escribió ya en sus primeros años una ingente cantidad de gran música sin ninguna causa exterior; simplemente la sacaba de dentro de sí y porque estaba en el mundo. Pero, a la vez, también porque estaba tras las huellas de los secretos de su música, y siempre fue así. No le importaba simplemente transcribir su inspiración; trataba siempre de penetrar en los secretos de su arte (Eidam, 1999, p.326).

3.5. El éxito, el tiempo, el mundo y el riesgo

Johann Sebastian Bach y el éxito

A propósito de que Bach, como maestro del órgano, no tenía rival en Alemania (Schmieder, 1950, p.147), se sabe que podía "mover tan prodigiosamente sus dedos y sus pies, cruzarlos y entrelazarlos velozmente, extenderlos y dar con ellos los más inconcebibles saltos de un lado a otro" (…), "sin arrancar al instrumento un solo sonido falso ni deformar su cuerpo con un movimiento demasiado brusco". Mattheson[278], el cronista de los sucesos musicales de la época, había rogado amablemente a Bach que le comunicase sus datos biográficos, para incluirlos en su Pórtico del Honor. Gozaba ya por aquel entonces de una considerable fama como escritor sobre asuntos musicales, y Bach tenía razones para interpretar aquel requerimiento como algo muy honroso. Sin embargo, es cierto que Bach jamás accedió a pedido (Schmieder, 1950, p.146); podría ser el indicador de una conducta habitual frente a este tipo de éxitos.

Ante el fracaso que significó la *Pasión según San Mateo* -año 1729-, que conllevó una ostensible prueba de desdén de parte de sus autoridades, sólo un hombre como Bach no trataría de romper inmediatamente sus compromisos con el colegio de Santo Tomás (Schmieder, 1950, p.220). Es posible que la confianza en que llegaran a producirse pruebas de afecto por las cosas de su música y una comprensión mayor hacia su obra le infundiera todavía ánimos con respecto al porvenir (Schmieder, 1950, p.220).

Un día en que alguien ponderara con marcado encarecimiento su maravillosa destreza en el órgano, repuso tranquilamente*:* "No hay en ello nada de admirable; no hay más que tocar la tecla justa en el momento justo, y el instrumento se encarga de tocar por sí solo" (Schmieder, 1950, p.391).

---

[278] Johann Mattheson (1681-1764) fue un compositor, escritor, lexicógrafo, diplomático y teórico musical alemán

Johann Sebastian Bach y el tiempo

Las conductas de Bach en relación con el tiempo (para la creación, el trabajo y la vida en general) no dejan de sorprender.

No compuso muy tempranamente, al menos no antes de los dieciocho, sino cuando se consideró dispuesto, aproximándose con prudencia a su arte. Se preparó a conciencia en su adolescencia, de manera autodidacta, copiando las obras de grandes maestros que encontró a su disposición. Era, en definitiva, una persona modesta, regida por el ansia de aprender, capaz de viajar cientos de kilómetros para escuchar la maestría de algún colega admirado, dotado de una curiosidad ilimitada para todo lo que se relacionara con la música (Eidam, 1999, p.12).

En el período de Köthen su vida se destacó más claramente que en cualquier otro uno de sus rasgos esenciales: ese espíritu cavilador y retraído, que sólo se siente plenamente a gusto en el recogimiento de su huerto, la dicha de crear y disfrutar en la recatada intimidad de unos cuantos amigos sensibles e inteligentes, a cuya amorosa mirada gusta el artista de abrir los arcanos de su interior. De este rasgo típico de carácter habría de nacer, más tarde, la música de cuarteto; a él responde también, como uno de sus frutos más sazonados, la deliciosa música de cámara de Bach, la mayor parte de la cual cobró forma en Köthen y a cuya cabeza figura el *Clave bien temperado* (Schmieder, 1950, p.135).

En Leipzig, el deber que se imponía a sí mismo de ofrecer una nueva cantata cada domingo, a través de años, y el resultado es asombroso. Otro que no fuera Bach se habría deslizado inevitablemente hacia una mera rutina. Pero en un músico de la amplitud de la creación de Bach es impensable que tomara este cumplimiento de un deber como núcleo y que considerara todo lo demás como obra secundaria en su vida. Se han conservado unas doscientas cantatas (Eidam, 1999, p.213).

También es de constatar otra característica de la creación de Bach, no menos importante, que es su “procedimiento de parodia”. Escribió una inmensa cantidad de música, pero sus obras no estaban nunca para él “listas y acabadas”; seguía trabajando en ellas; no eran trabajos de circunstancias, sino un problema de creación que le seguía ocupando siempre. Y se ocupaba, además, de cosas que no encontraban un uso específico, como la *Misa para órgano*, la *Misa en si menor* o el *Arte de la fuga*. Cuando los manuscritos de su música para orquesta señalan los años

treinta, esto no es en modo alguno un certificado de que hubieran sido compuestas en esos años (Eidam, 1999, p.280).

Trabajaba con gran nitidez y seguridad, pero también con gran cuidado, sin apresurarse. Sus partituras no dan la impresión de que quien las escribió empleara, antes de plasmarlas, mucho tiempo en esbozos y en experimentos en torno a sus ideas fundamentales, como hacía, por ejemplo, Beethoven. Producen la sensación de haberse llevado al papel cuando ya la obra correspondiente había sido interiormente trabajada, de un modo amplio y concienzudo, pero no hasta el punto de que el proceso de creación no continuara, en mayor o menor medida, durante la escritura (Schmieder, 1950, p.253).

Tocaba frecuentemente música ajena por el interés de conocer lo que otros habían creado. Gustaba también de oír tocar las composiciones de otros músicos. Copiaba cuidadosamente todo lo que le gustaba, costumbre de sus primeros años que conservó hasta en los tiempos del máximo apogeo de su arte (Schmieder, 1950, p.392).

Johann Sebastian Bach y el mundo

Bach, según su propia confesión, consideraba como parte de la misión de su vida el enderezar la música eclesiástica hacia nuevas y más altas metas, mediante la fusión de todo lo hasta él realizado; fue precisamente en Mühlhausen donde, con vigoroso brío de maestro y una gran alegría creadora, empezó a trabajar en esta dirección (Schmieder, 1950, p.64).

Bach no hizo en absoluto sólo música religiosa, aunque, naturalmente, su música era en su conjunto algo sagrado, absolutamente comprometida. Así como el más piadoso puede también ser el más liberal, puesto que tiene un punto de apoyo inamovible en este mundo y por ello no se cierra a él, así la música de Bach no era algo ligado a la iglesia, sino, en tanto afincado en la fe, una música abierta al mundo. Un bello ejemplo es la Cantata de Caza de 1716 (Eidam, 1999, p.106).

Johann Sebastian Bach y el riesgo

En ninguno de sus anteriores cambios de lugar y profesión había dado un paso tan arriesgado hacia lo incierto como cuando su cambio de trabajo a Leipzig. Lo dio, para emplear sus propias palabras, “con la confianza puesta en lo alto”. El anhelo de su alma de artista por volver a

vivir en circunstancias en que le fuera dable hacer algo grande por la música eclesiástica, parecía poder encontrar satisfacción en Leipzig (Schmieder, 1950, p.193). Los músicos que habían desfilado por esa plaza a lo largo de los últimos ciento veinticinco años habían sido artistas destacables; era un honor, y por tal lo tenía Bach, continuar la cadena de estos nombres ilustres. Eidam, irónicamente, comenta: así es como cometió Bach el error decisivo de su carrera, lo que sus biógrafos consideran la culminación de su vida (Eidam, 1999, p.169).

En ocasiones anteriores, los cambios de trabajo respondieron a pasos muy bien sopesado. Por ejemplo, cuando la búsqueda de la posición que lo llevó a Weimar, en 1702, aprovechó para ello razones muy prácticas: en Turingia tenía valor el nombre de Bach, era signo de profesión, sinónimo de músico. Si un joven llamado Bach había de encontrar acomodo en algún sitio, éste era Turingia. No había por entonces diarios, ni prensa especializada, pero, por otro lado, la comunicación entre las gentes funcionaba mucho mejor (Eidam, 1999, p.47).

La representación de la *Pasión según San Mateo*, en las condiciones de entonces, fue una empresa arriesgada, bajo la presión del tiempo y con medios artísticos limitados, confiando en la habilidad de sus jóvenes cantores; algo similar a una representación del *Tristán* de Wagner (Eidam, 1999, p.220).

3.6. El propósito de la acción y la originalidad de la idea

Johann Sebastian Bach y el propósito de la acción

“La más alta finalidad de mi vida, proveer al servicio de la música eclesiástica”. Uno de los grandes mitos sobre Bach es el de su "santidad". El "hombre de Dios” que bosquejaron Spitta, Terry y Schweitzer es sustituido por Eidam -mediante un uso razonado de los datos- en un profesional de la música, que tuvo que escribir obras religiosas o profanas en función del medio que le tocó vivir en cada una de sus etapas y de acuerdo con las demandas de sus patronos y empleados. A excepción de las grandes obras finales (la *Misa en si menor*, el *Arte de la Fuga*), compuso siempre pensando en circunstancias determinadas: la ceremonia religiosa dominical, la prueba de un órgano, bodas y celebraciones de los poderosos, así como toda clase de acontecimientos civiles (Eidam, 1999, p.13).

Bach tuvo veinte hijos, pero sólo una vez se encuentra un religioso entre los padrinos, y esto da que pensar; lo mismo que el hecho de que entre los quince padrinos que fueron nombrados por Bach durante sus diez años en Weimar, sólo dos eran de Weimar, y sólo uno de ellos personaje de la corte (Eidam, 1999, p.89). Ante quienes presentan a Bach como a alguien que engaña a su fe y hasta a sí mismo, ¡sólo para hacer carrera!, Eidam replica que “no se entiende que a Bach no le importa servir musicalmente a su fe, sino a partir de la fe servir a la música y a los hombres, de igual manera que Schweitzer no abandonó la fe al irse de médico a la jungla” (Eidam, 1999, p.132).

Que Bach no ha debido sentirse a gusto en Weimar desde hacía mucho tiempo se deduce de su solicitud a Halle del año 1713. Esto es indiscutible: quien se toma tanto trabajo por conseguir otro puesto está buscando seriamente otro acomodo. Terry -y con él no pocos otros- yerra básicamente al dar por supuesto que el deseo de su vida fuera hacer música en la iglesia y para la iglesia. El núcleo de sus esfuerzos, el contenido de su vida, no era la iglesia, sino la música. Quien crea otra cosa, se equivoca (Eidam, 1999, p.131). Mantuvo con todos sus superiores eclesiásticos una relación de distancia. Las únicas excepciones fueron el pastor Eilmar, en Mühlhausen, y el licenciado Weisse, en Lepzig. Sus hijos cuentan de los numerosos músicos que lo fueron a ver y con los que se mantuvo en contacto; no dicen nada de teólogos. Como músico tenía mucho más que ofrecer a la iglesia que ésta a él, pero no se puede afirmar que su iglesia se hubiese percatado.

Y también, alguien independiente de los pastores puede ser verdaderamente cristiano. Schweitzer, por ejemplo, lo fue en la selva africana (Eidam, 1999, p.131).

Se ha conservado la Biblia de Bach y en ella se encuentran algunas interesantes anotaciones de su propia mano en el primero y segundo libros de los Paralipómenos[279]. Dice en la primera, en el capítulo 25: "Y David y sus generales escogieron hombres proféticos que tocaran el arpa, el salterio y el timbal". Y unos versos después: "…y su número era, junto con lo que sabían cantar al SEÑOR, de doscientos ochenta y ocho maestros". Al lado se encuentra la anotación manuscrita de Bach: *"*NB. Este capítulo es el fundamento de toda música de iglesia grata a Dios". Al final del capítulo 28 del mismo libro se dice: "Mira, hay órdenes de los sacerdotes y levitas para cada servicio de la casa de Dios; para todo trabajo tienes también gente de buena voluntad y sabia…" y la nota de Bach: "Una magnífica prueba de que, al lado de otros deberes del oficio divino, también en especial la música ha sido ordenada por Dios a través de David". Una tercera anotación, finalmente, se encuentra en el segundo libro de los Paralipómenos, en el capítulo 5, versículos 12-15, en los que se describe la música de levitas y sacerdotes en ocasión de la entrega del Arca de la Alianza: "NB. En una música devota está siempre Dios en su misericordiosa presencia". Las anotaciones muestran en cuánta medida la música de Bach estaba fundada en su fe. Pero no sólo un comprobante de su profunda religiosidad, sino también de cuánto valoraba su música. Desde su punto de vista no era menos importante que el sermón en el servicio religioso. Se puede decir que, en su opinión, el músico en la iglesia estaba en pie de igualdad con el teólogo. Este era el criterio con el que hacía música para los oficios religiosos (Eidam, 1999, p.203). Y así, la primera de las tres anotaciones a la Biblia expresa no sólo la profunda fe de Bach, sino también su firme combatividad: "una magnífica prueba de que, al lado de otros deberes del oficio divino, también en especial la música ha sido ordenada por Dios a través de David". La práctica de su música era para Bach un asunto de fe tan profundo como su defensa, y toda su actuación bajo las condiciones de Leipzig debe entenderse desde este criterio superior con la mayor nitidez (Eidam, 1999, p.205).

A otros compositores les nace ya en años mozos un afán creador; en Bach, por el contrario, se tiene la impresión de que se aproximó a su arte con prudencia, de manera francamente científica. No hay ni una sola nota segura de él de antes de sus dieciocho años, ninguna al menos que él creyera que valía la pena conservar. Sólo a partir de Arnstadt. Aquí escribió su primera cantata,

---

[279] Libros canónicos del Antiguo Testamento que son suplemento de los cuatro libros de Reyes

cuando todavía trabajaba en el coro. Si se compendian todas sus tareas desde la Semana Santa de 1700 hasta el verano de 1702, se tiene la impresión de que lo mueve una increíble pasión de coleccionista en busca del saber. (Eidam, 1999, p.59). En Mülhausen, aunque los deberes de su cargo se reducían a tocar el órgano en la iglesia de San Blas los domingos y días de fiesta y en las solemnidades religiosas, había prendido ya en él, con gran fuerza, la idea de elevar toda la música eclesiástica a un nivel superior; empeño que, en un escrito dirigido por Bach al Cabildo de la ciudad, señala por dos veces, expresamente, como la meta final de sus aspiraciones: la más alta finalidad de mi vida (…) proveer al servicio de la música eclesiástica[280] (Schmieder, 1950, p.53 y 72).

Johann Sebastian Bach y la originalidad de la idea

Bach no imitó directamente a nadie, como queda probado en el caso del Clave bien temperado, supuestamente hecho a semejanza de los veinte preludios y fugas de *Ariadne música neo-organoedum* (1702) de Johann Fischer[281], ni escribió nunca tomando otra piel, componiendo "a la manera de", como titularía Ravel algunas de sus piezas para piano (Eidam, 1999, p.12).

En Bach se documentan rasgos de originalidad absoluta al menos en los siguientes tres planos: la búsqueda permanente, a lo largo de toda su vida, de la resolución de problemas musicales; el dominio y desarrollo de la música para órgano; el desarrollo de la polifonía y del contrapunto. Todas estas características, además, imbuidas de una profundamente humana belleza y misterio; sin embargo, al mismo tiempo, es verdad que quienes reverencian la música de Bach porque la consideran la cima de lo excelso y la profundidad olvidan que ha dejado una gran cantidad de melodías pegadizas, temas que siguen sonando en los oídos días enteros después de escucharlos por primera vez (Eidam, 1999, p.282).

Se suele afirmar de Bach que, prácticamente, sólo compuso “música de circunstancia”. Su gran contemporáneo Telemann sólo compuso para las ocasiones en que necesitaba su música. También Haendel hizo lo propio la mayor parte de su vida. Nada hay que decir en contra de las ocasiones, después de todo, desde el punto de vista artístico. Felices los tiempos que las ofrecen.

[280] Carta de Bach al Consejo de Mühlhausen, 25 de julio de 1708
[281] Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), compositor y teclista alemán del barroco

También las óperas de Mozart eran obras por contrato; incluso su Réquiem lo escribió por encargo. Sin embargo, y extraordinariamente notable es en todo caso que Bach, además de las muchas obras que hubo de entregar en cumplimiento de sus deberes profesionales (y que solas habrían bastado para toda una vida), compuso otras para su satisfacción personal (Eidam, 1999, p.62).

Bach era un arquitecto musical incomparable (Eidam, 1999, p.245). No es infrecuente que Bach haga aparecer la misma composición una vez aquí y otra allá, que la use varias veces. Bach empleaba siempre algo importante; todo lo que elaboraba lo hacía con la mayor solidez, era sencillamente incapaz de trabajar negligentemente o buscando la facilidad; siempre que componía, lo hacía intensamente. Por esta razón es justo que le costara desprenderse de lo conseguido. A un arquitecto le sobreviven casi siempre sus obras. Desde un punto de vista de la práctica, la reutilización tenía otra finalidad distinta y era la conservación del hecho de la creación.

Respecto de la música para órgano, es muy atractiva la descripción de la fuerte llamada experimentada por Bach en su adolescencia hacia las potencialidades del órgano -al que define como "maravilla de la técnica"-, un instrumento que lo acompañaría toda su vida como ejecutante y compositor" (Eidam, 1999, p.12). Fue capaz de fundir las diferentes tendencias del arte organístico en una síntesis central de todas las fuerzas que hasta entonces venían manifestándose (Schmieder, 1950, p.19). Bach era, ante todo y por encima de todo, compositor de órgano. Todas sus restantes composiciones instrumentales tienen algo de organístico, y sus obras vocales pueden ser caracterizadas como la suprema y más alta vivificación del estilo organístico de Bach (Schmieder, 1950, p.215).

3.7. Contexto socioeconómico y cultural.

En el siglo XVII se practicaba un arte con el fin de satisfacer las necesidades del prójimo, igual que los panaderos, zapateros y sastres (Eidam, 1999, p.25).

Organización política y otros aspectos. Las ciudades en la época de Bach.

Arnstadt. Aquí Bach fue organista a partir de 1703; tenía algo más de cuatro mil habitantes, tres iglesias y un instituto. Era una pequeña ciudad con negocios florecientes: fábrica de paños, curtidos, fabricación de cerveza; habría seguramente muchos artesanos que habían llegado a ser alguien porque la ciudad estaba en una buena ruta comercial.

Mühlhausen. Era una ciudad imperial libre y vasalla de ningún príncipe, lo que le permitió encontrar a Bach condiciones de trabajo totalmente distintas de las de Arnstadt. Aquí no estaba sometido a autoridades religiosas de un condado imperial, sino que era un empleado de un ayuntamiento (que sabía valorarlo). El gobierno de la ciudad consistía en realidad en tres Consejos que se turnaban en su administración (una constitución similar se daba en la ciudad de Lepizig) (Eidam, 1999, p.77). El Consejo de la ciudad estaba formado por cuarenta y ocho personas, de ellas seis burgomaestres, y dividido en tres secciones distintas, con dieciséis regidores cada una (Schmieder, 1950, p.54).

Dresde. Aquí hizo Bach una visita en el año 1717; era entonces, después de Versalles, la corte más brillante, rica y grandiosa. Londres, Madrid y San Petersburgo palidecían a su lado. Ni siquiera la misma Viena, residencia del Emperador, se le podía comparar. Era además la residencia del Rey de Polonia.

Hamburgo. Aquí realizó Bach una visita en el año 1720; era una gran ciudad libre del Imperio (también Mühlhausen lo era, pero totalmente insignificante). Era la ciudad comercial más floreciente de Alemania (en nada comparable con el Frankfurt de la misma época, o en todo caso con Leipzig). Era uno de los grandes puertos de tránsito de Europa. Los burgueses administraban su ciudad ellos mismos, ningún príncipe intervenía en sus asuntos, aunque no pocos burgueses eran como príncipes. La ciudad era rica y uno podía hacerse rico en ella. Mattheson[282], cuyos escritos

[282] Johann Mattheson (1681-1764), compositor, escritor, lexicógrafo, diplomático y teórico musical nacido y muerto en Hamburgo

sobre música eran muy leídos en toda Alemania, había comenzado como simple cantante y llegó a tener su propia casa, su propio coche y su propio caballo de silla. Händel acababa de pasar allí dos años, había llegado sin medios y en ese tiempo había ganado el dinero necesario para su gran viaje por Italia (Eidam, 1999, p.141). Hamburgo podía considerarse "una ciudad musical". Estaba abierto al mundo, tenía escuelas, universidad, corporaciones de navieros, comerciantes, agentes de negocios de los distintos países y hasta sus propias colonias de ultramar. La estrechez de miras de las pequeñas ciudades de la Alemania central era aquí desconocida. Cuando Bach visitó Hamburgo no era ya el estudiante de dieciocho años de Lüneburg que llegaba para conocer a un músico importante, sino un artista maduro con diez años de práctica de la profesión y en total dominio de su saber.

Congruentemente, las autoridades eclesiásticas que se podían encontrar en Hamburgo no eran tan entusiastas del arte, sino comerciantes y notables, y a ellos lo que les importaba -igual que al Duque de Weimar- era su reputación y que la caja cuadrara (Eidam, 1999, p.143).

Leipzig. Era una ciudad casi tan importante como Hamburgo, podían rivalizar en cuanto a comercio y tráfico (Eidam, 1999, p.159, 164); contaba con unos treinta mil habitantes (Eidam, 1999, p.164). La vida era más cara aquí que en Turingia: "en la Turingia podría hacer más con 400 táleros que aquí con los 700 -que Bach percibía anualmente como parte fija-, por el excesivo costo de vida"[283] (Schmieder, 1950, p.232). Era un baluarte de la ortodoxia luterana y, por lo tanto, rígidamente conservadora (Eidam, 1999, p.177). Hasta 1811 los profesores universitarios debían declarar antes de su nombramiento que los calvinistas eran todos herejes y merecían el fuego eterno. Bach tuvo que firmar lo mismo (Eidam, 1999, p.133).

Estatus civil y servidumbre. La servidumbre fue abolida en Prusia en 1807 y en otros lugares todavía más tarde. Por los reglamentos de policía y orden público de Weimar, nadie podía asumir una nueva posición sin una carta de partida de la anterior, y sin el permiso expreso del Duque ningún criado podía abandonar sus tierras (Bach tenía el rango de lacayo). Eidam, citando a Georg Wilhelm Böhmer (1761-1839), profesor de derecho, explica que "siempre que hayas nacido en el regazo de un príncipe, o siempre que te hayas acogido a su protección, le eres deudor con tus deberes de súbdito"; asimismo, cita al jurisconsulto de Leipzig Christian Thomasius (1655-

[283] Carta de Bach a su amigo Georg Erdmann, Leipzig, 28 de octubre de 1730

1728), quien había expuesto en sus *Institutiones Jurisprudentiae Divinae*: “Los príncipes son, con respecto de sus súbditos, lo que los padres con respecto de sus hijos y tienen derecho a decidir y castigar”. Esto explica por qué Bach no partió sencillamente para Köthen, distante apenas treinta millas de Weimar, sin antes esperar del permiso correspondiente.

Vida doméstica en el siglo XVIII. Luego de la muerte de su primera esposa, Bach se encontró con la situación de hacerse cargo, entre otras, de las siguientes tareas: alimentar siete bocas tres veces al día, dar instrucciones a la criada sobre los quehaceres de la casa, tener leña lista, procurar las provisiones para el invierno, ocuparse de vestidos, calzados y todo lo demás. También, asumir la enseñanza de los hijos, pues no existía la escolarización universal obligatoria y era asunto de los padres enseñarles a leer y escribir y la aritmética. A esto, a llevar el hogar y a mucho más, había atendido la difunta mujer de Bach y ahora descansaba todo en él (Eidam, 1999, p.145).

Los quehaceres de una casa no eran ninguna pequeñez en el siglo XVIII. Muchas de las cosas que hoy se dan por algo natural no existían. El agua se traía en cubos del pozo y había que cuidar en invierno de que no se helase. Había que llevar, sobre todo en invierno, una economía privada de provisiones y bien pensada: para la carne se necesitaba un saladero y chimenea, las provisiones duraderas se compraban en tiempo de cosecha; pero la harina para la sopa de la mañana no se podía comprar en gran cantidad, porque se molía húmeda y se ponía rancia en cuatro semanas, como mucho. No se podía simplemente poner una olla al fugo sobre una placa, pues ésta apareció un siglo después, todo se cocinaba sobre el fuego abierto, la olla se colgaba sobre las llamas. Por las noches se encendía la lámpara de aceite, que no daba una luz intensa – el cilindro de la lámpara no se había inventado todavía-. Las velas eran un lujo, en las casas de los burgueses se quemaba una astilla de pino fijada a una anilla en la pared. Tampoco había plumas de acero: Johann Sebastian Bach escribió toda su vida con plumas de ganso (Eidam, 1999, p.146).

Religión e historia. El adoctrinamiento en la fe verdadera era el fundamento de la escuela evangélica y tenía una causa poderosa (Eidam, 1999, p.43): cuando Bach nació, la Guerra de los Treinta Años había finalizado apenas treinta y siete años antes; había resultado una guerra de religión enconada y en ella se había originado la Contrarreforma, que pretendía liquidar las libertades luteranas. Las guerras de religión habían terminado con el establecimiento de la paz religiosa de 1552, pero el Papa había condenado expresamente la Paz de Westfalia de 1648. La

oposición entre catolicismo y protestantismo era tan intensa como siempre y a ello se añadían las disputas entre los mismos protestantes. Contra los luteranos estaban los reformados calvinistas, y en el campo de los luteranos reñían, desde treinta años antes, ortodoxos y pietistas. Las disputas religiosas del siglo XVII y aún del siglo XVIII eran, en su conjunto, de una vehemencia que es difícil comprender hoy y que ya estaba lejana en el siglo XIX. No se limitaron sólo a la Guerra de los Treinta Años, a la que dieron ocasión, sino que sobrepasaron el siglo. Común a todos estos movimientos religiosos era el que pretendían tomar "la verdadera fe" mucho más en serio que las iglesias existentes, la católica, la anglicana o la luterana ortodoxa.

Religión y enseñanza. La enseñanza se proponía preservar las conquistas de la Reforma de Lutero y la pureza del dogma teológico.

El luteranismo ortodoxo que se enseñaba en las escuelas contenía preferentemente el *Compendium locorum theologicorum* de Leonhard Hutter, un libro teológico de enseñanza de más de cien años, que los escolares tenían, para mayor simplicidad, que aprender de memoria, y que se usaba tanto en Ohrdruf como en Eisenach. Como estaba escrito en latín -al igual que otros tales como el *Dicta scripturae sacrae*-, se hacía patente la importancia de esta lengua.

La Reforma de Lutero incluía ante todo la participación viva de la comunidad en los oficios divinos, el canto en común de canciones litúrgicas alemanas y, con ello, el cultivo de la música religiosa. Sobre esta base, en la escuela latina luterana el *Kantor* era la figura más importante, después de la del rector, y sólo cuando al rector se le asignaba un vicerrector ocupaba el tercer lugar. En Ohrdruf el rector era el superintendente, es decir, el religioso de más alto rango en la ciudad.

Muchos de los conflictos que se suscitaron entre las autoridades de Leipzig con Bach, o tal vez la esencia de ellos, radicaron probablemente en que a comienzos del siglo XVIII la música había llegado a un grado tan alto de desarrollo, que se hacía insostenible su estrecha vinculación con la escuela (Schmieder, 1950, p.331). La desproporción no podía compensarse, por otra parte, con el lozano y fuerte impulso de vida que por aquel tiempo empezaba a manifestarse también en las escuelas protestantes, haciéndolas desperezarse y desarrollarse; pero este impulso vital se hallaba en esencial contradicción con la potencia que pugnaba por abrirse paso en la música. Ésta iba creciendo con tal fuerza a lo alto y a lo ancho, que necesariamente tenía que romper las estrechas envolturas de la escuela si no se la sacaba de aquellos marcos. No fue Bach, en modo alguno, el

único y ni siquiera el primero que arremetió enérgicamente contra estas murallas. La música pugnaba por salir al aire libre de los conciertos. En la época de Bach no había llegado aún el momento de reconocerle la libertad, y por lo tanto seguía moviéndose todavía en el terreno antiguo, aunque sobre su obra de creación soplaba ya el viento de la nueva época. Así y todo, en algunos aspectos de su obra se denota ya el desplazamiento de la iglesia como centro fundamental del cultivo del arte de la música, en pos de la aparición del concierto público y libre. El punto natural de enlace para este cambio de rumbo lo ofrecían los *Collegia música*, que perseguían la tendencia a dar a la práctica en común de la música una forma más amplia y más libre, tanto más cuando no encuadran solamente a ejecutantes, sino también a oyentes. En Leipzig, la necesidad de trasladar los conciertos desde locales privados a públicos condujo a la construcción de la famosa Gewandhaus, cuya construcción culminó en 1781.

3.8. Las redes: colaboradores, clientes, públicos, competidores, pares.

Coincidencia selectiva, instancias de confrontación, crítica y "lobby". Mecanismos de amplificación de diferencias, desarrollo de capacidades a través de la colaboración con pares

Colaboradores. Discípulos, familia, prefectos.

A los veintidós años Johann Sebastian Bach cruzó el umbral de la maestría, uno de cuyos signos concretos fue que a partir de 1707 comenzó a rodearse de aprendices (Schmieder, 1950, p.41). En la casa paterna de Eisenach siempre había habido aprendices. Enseñar y transmitir las propias experiencias y conocimientos era una pasión que no abandonó a Bach en toda su vida.

A medida que iba creciendo la fama de Bach, aumentaba también el número de sus discípulos. En la época de Weimar, no sólo los niños llenaban la casa, estaban también los discípulos. Según la vieja usanza gremial, los aprendices formaban parte de la familia del maestro (Schmieder, 1950, p.380). El primer discípulo comenzó con Bach ya en Mühlhausen y permaneció con él diez años seguidos. En 1717 pasó a ocupar el puesto de Bach en Weimar. Lo que más llamaba la atención era el lado virtuosista de su arte, y esto explica por qué no se buscaba tanto su enseñanza en materia de composición como en lo relacionado con la ejecución al órgano y al clave. Una gran parte de sus composiciones consistió en obras didácticas, desde las *Invenciones*, pasando por el *Pequeño libro para órgano*, hasta el *Arte de la Fuga.* También, denominaciones tales como *Ejercicios para teclado I, II, III y IV*, indican que eran para enseñar y aprender, y no escritos de ideas puramente musicales. Lo maravilloso es que esas obras, que Bach escribió preferentemente por motivos didácticos, sobrepasan a tantas obras en vigor musical (Eidam, 1999, p.97).

El segundo discípulo de Bach fue Johann Caspar Vogler; al parecer, recibió las primeras lecciones siendo todavía un niño. Ocupó el puesto de Schubart[284] a su muerte. En 1735 en un concurso en Hannover eliminó brillantemente a diez contrincantes. Para conservarlo a su lado, el Duque Wilhelm Ernst lo nombró viceburgomaestre de la villa.

Durante la época de Köthen se destacó su discípulo Johann Schneider, quien dominaba al mismo tiempo el órgano, el clave y el violín.

---

[284] Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), escritor, músico y compositor alemán

Bach tuvo discípulos desde Mühlhausen, lo más tarde, y hasta el final de su vida. No hacía secreto de su saber, su poder o sus conocimientos, todo lo ofrecía de buen grado, de modo que sus obras de enseñanza no son menos importantes que sus pasiones, cantatas, conciertos, suites y sonatas. No eran, mejor dicho, obras meramente para enseñar, sino obras con las cuales uno podía aprender (Eidam, 1999, p.328). Se han contado sus discípulos: fueron ochenta y uno, de los cuales al menos cuarenta y seis fueron organistas de profesión. Los ochenta y uno salieron de su enseñanza, fueron instruidos en su música y transmitieron por su parte lo aprendido (Eidam, 1999, p.351).

Anna Magdalena. Al conocer a Bach, tenía ya una profesión bastante bien pagada y era independiente y con éxito; esto, en una época en que las jóvenes independientes eran muy poco frecuentes, pues la mayoría de las muchachas sólo esperaban pasar por la vicaría y convertirse en esposas y madres. Dado que las mujeres no se podían escuchar en la iglesia, sacrificó su profesión con su traslado a Leipzig (Eidam, 1950, p.220). No era de ningún modo una elección muy sensata que el viudo Bach se buscara alguien tan joven (más de quince años menor que él), acostumbrada a la independencia y totalmente inexperta en el manejo de un hogar y en la educación de niños. El hecho de que tanto desde la perspectiva de él como de la de ella tal unión contradijera toda razón y toda convención, permite inferir que hubo debido de entrar en juego un amor extraordinario por ambas partes (Eidam, 1999, p.155). Ese amor se mantuvo toda una vida, de lo que son testimonio elocuente no sólo los trece hijos de Anna Magdalena, sino aún más los muchos manuscritos de notas que demuestran con qué devoción se interesaba por el trabajo de su marido.

Como antes para su hijo Friedemann, Bach preparó también para Anna su propio cuaderno de música, que no estaba concebido como libro de enseñanza, sino más bien como una colección de declaraciones de amor, no de las que hablan invariablemente de anhelos, afectos y besos, sino dedicadas a los sentimientos comunes y al vivir común, mucho más rico y amplio por lo tanto (Eidam, 1999, p.155). Anna Magdalena fue para Bach fuente de constante e íntima dicha conyugal. Tenía grandes aficiones y dotes musicales y participaba en las actividades artísticas de su esposo, sin limitarse a disfrutar de ellas. Se trataba de la unión ejemplar de dos almas entregadas a las emociones del arte (Schmieder, 1950, p.255).

Anna Magdalena sabía también manejar ágilmente la pluma sobre el papel pautado, y muchas veces, después de terminar las faenas domésticas, ayudaba al ajetreadísimo esposo a copiar sus propias composiciones o las de otros. Hacía trabajar intensamente a sus alumnos en estas tareas,

así como a sus hijos, pero su mejor copista era su mujer (Schmieder, 1950, p.253). Era además una alumna muy aplicada de Johann Sebastian al clave. Un claro testimonio de ello se tiene en dos libros de notas que ambos esposos fueron llenando de toda suerte de apuntaciones, en trabajo conjunto de maestro y discípula, que revelan a quien los contempla emotivamente una íntima y delicada relación afectiva (Schmieder, 1950, p.152).

Los prefectos. Fueron desde un principio los verdaderos pilares de todo su trabajo de música de iglesia, pues no podía estar los domingos en cuatro iglesias a la vez y ocuparse él solo de todos los ensayos con coros y solistas. Eran sus soportes y sin ellos no podía realizar la tarea de ofrecer la ejecución en la iglesia de una cantata, domingo tras domingo. En ocasión de la presentación de la *Pasión según San Mateo*, y luego de sus viajes a Weissenfels y Köhten, le quedaban apenas tres semanas para la preparación de la obra, durante las cuales debía presentar además tres cantatas. Obviamente, no podía en tales circunstancias preparar solo la vasta parte coral. Para eso estaban sus prefectos. Tenía tres, uno de ellos su propio hijo Wilhelm Friedemann.

A Bach no se lo podía alcanzar, era demasiado leal, pero se lo tocaba de forma demoledora si se atacaba a sus prefectos. Ernesti recurrió a métodos poco limpios y dado que ni siquiera se detuvo ante difamaciones, se atrevió a afirmar que Bach era venal[285]; demostró ser un hombre innoble de pies a cabeza (Eidam, 1999, p.265).

Alumnos. En Arnstadt, los alumnos de Bach eran hijos de gentes acomodadas que mandaban a sus hijos a instruirse porque se lo podían permitir. Le tocó en suerte una banda manifiestamente salvaje que no se apresuraba a terminar los estudios; algunos de ellos tenían ya más de veinte años y no pensaban todavía en graduarse. Preferían las cencerradas nocturnas y otras broncas con las manos. Los ciudadanos de Arnstadt lo sabían: los estudiantes eran el terror de los burgueses (Eidam, 1999, p.55).

Los alumnos de Leipzig, en su inmensa mayoría de los inscritos en los primeros cursos de Santo Tomás, eran muchachos de la peor catadura y condición moral, que aspiraban a algún dinero cantando en los entierros, a quienes sus maestros tenían que andar constantemente llamando la atención para que no marchasen descalzos en los cortejos fúnebres y que se dedicaban, no pocas veces, a mendigar por las calles de la ciudad (Schmieder, 1950, p.183).

---

[285] Venal: que se deja sobornar con dádivas

Al final de la época de Leipzig, los jóvenes músicos del *Collegium musicum* de Leipzig amaban a Bach, quien gozaba entre ellos de un prestigio extraordinario; y todo el que quería hacer música con fundamento iba a Santo Tomás, a las clases del gran Bach (Eidam, 1999, p.279). Al final de su vida las gentes acudían a él de todas partes, algunas veces con la sola ambición de ostentar ante el mundo el título de discípulo del gran maestro (Schmieder, 1950, p.379). Una recomendación de Bach abría a cualquiera las puertas de la suerte (Schmieder, 1950, p.380).

Clientes. Relación con sus patrones y con la autoridad.

Arnstadt. Parece hacerse evidente que la relación de Bach con las autoridades eclesiásticas de Arnstadt era de una gran indiferencia. En esa ciudad se ocupaba mucho más de la fuga como arte que de la música de órgano ligada a la liturgia, y así también le interesaba mucho más su formación musical que su empleo en la iglesia; le había traído sobre todo disgustos (Eidam, 1999, p.68). Por otro lado, las autoridades eclesiásticas de Arnstadt estaban descontentas con el modo con que Bach entendía sus deberes; parecía evidente que reputara como lo principal la libertad artística en el modo de tocar el órgano, considerando secundaria la adaptación de su arte a los servicios religiosos (Schmieder, 1950, p.32).

La licencia que le concedieron en Arsntadt para perfeccionarse en Lübeck expiró casi sin que Bach se diera cuenta de ello; las cuatro semanas concedidas pasaron a ser doce. Spitta señala que "el cargo de organista en la iglesia de Arnstadt ya lo tenía sin cuidado" (Schmieder, 1950, p.30); sin embargo, Eidam objeta que "olvidadizo de sus deberes, como Spitta y otros pretenden hacernos creer, no lo era". Sus intereses musicales lo habían movido a planear de antemano sobrepasarse el lapso de licencia sin escrúpulos -se necesitaban cuatro semanas sólo para el camino- (Eidam, 1999, p.67). Pero se dispuso a regresar tan pronto como hubo aprendido lo que había que aprender, sin esperar a un tiempo mejor para el viaje. Se puede, ciertamente, suponer que el amor haya tenido algún papel en esto (Eidam, 1999, p.69). Bach personalmente alegó que "habiendo dejado a cargo del órgano a una persona que pudiera atender a sus funciones, confiaba que lo haría de tal modo, que no hubiese lugar a ninguna queja"[286] (Schmieder, 1950, p.34).

[286] Acta del Consistorio Condal sobre el interrogatorio al que fue sometido Bach, 21 de febrero de 1706

Mühlhausen. La contrariedad que Bach adujo como factor de su decisión para dejar su puesto en esta ciudad la había provocado él mismo (Eidam, 1999, p.86). Fue debido a la amistad que Bach cultivaba con Christian Eilmar (pastor principal de Santa María, sólidamente ortodoxo) y con su música, quien era definitivamente antagonista de Johann Adolph Frohne (Superintendente y pastor principal de San Blas, pietista convencido). Otra vez había puesto en su contra a un superintendente (Eidam, 1999, p.86).

Weimar. Una desavenencia en relación con derechos de herencia entre el Duque de Weimar y su sobrino llevó a que el primero prohibiera a los miembros de la orquesta estar a disposición de su sobrino; esto era, incluso, bajo pena de una multa, considerablemente elevada, de diez táleros. Bach, en cuanto concertino, se veía a sí mismo como director de la orquesta y no como un simple miembro de ella. Al sobrino le interesaba seriamente la música, y al tío sólo en cuanto representación. Con el sobrino tenía una relación directa y amistosa, con el tío ninguna. Por otra parte, Bach había firmado un contrato que le obligaba expresamente a hacer música en las dos cortes. Por ello, no veía razón alguna para no atenerse al contrato y siguió haciendo música para y con el sobrino (Eidam, 1999, p.110). En 1716, al morir el maestro de capilla de la corte debió ser evidente para Bach que ese puesto -que en la práctica ya ejercía- se le reconocería oficialmente. Pero el Duque ya había tomado nota de la desobediencia de Bach y ofreció el puesto a un músico de Frankfurt (nada menos que a Telemann[287]), quien, por diversos motivos, no lo aceptó. Bach, entonces, elevó una petición formal, de la cual no tuvo respuesta. Solicitó una audiencia y no le fue concedida. Junto con esto, el Duque dio otro paso más; suspendió a Bach la entrega de papel pautado para composiciones, una resma que había venido recibiendo anualmente.

En ocasión de haber solicitado al Duque el permiso de despedida a fin de concluir su relación de trabajo en Weimar y poder trasladarse a Köthen a tomar su nuevo cargo, se produjo el episodio en el cual, al regresar a su casa, encontró con que soldados a caballo le habían hecho una visita y se habían marchado. Sin respuesta a su solicitud, sólo le quedaban una posibilidad: porfiar. No se requerían sus composiciones pues ni siquiera recibía papel pautado y en su función de organista podía ser representado por su aventajado alumno Schubart. El biógrafo Geiringer, refiere que el 30 de octubre, con ocasión de la celebración con gran pompa del segundo centenario de la Reforma, Bach no apareció en la iglesia del palacio, sino que asistió al oficio divino de la iglesia

[287] Georg Philipp Teleman (1681-1767), prolífico compositor barroco alemán

de la ciudad. Parecía responder al lema: “Si el Duque se rehúsa a darme permiso de despedida, yo le niego al Duque mis servicios”. ¿Y qué otra cosa le quedaba? Para librarse del servicio tenía que arriesgar algo, puesto que por las buenas no conseguía nada. La reacción del Duque no tardó en llegar. Puesto que Bach no se comportaba como él quería, lo hizo encerrar sin contemplaciones en la celda del juzgado. Ésta servía de prisión a mendigos, vagabundos y lo que, en general, se entendía como “gente de mal vivir”. Era lo más humillante que Weimar podía ofrecer. El Duque mandó encerrar a su concertino junto con la capa más sórdida de la sociedad de entonces, para que se empapara de lo que era para él: ¡nada más que un lacayo rebelde! (Eidam, 1999, p.128).

Leipzig. Para la festividad de la Reforma, el 31 de octubre de 1723, Bach reelaboró su grandiosa cantata *Ein fester Burg ist unser Gott* de su época de Weimar y la amplió. Era sin duda la mejor música de cuantas habían escuchado hasta entonces en Leipzig en un oficio religioso conmemorativo de la Reforma. En Navidad les regaló su *Magníficat,* una de sus creaciones musicales más grandiosas. Y tenía previstas para Semana Santa su *Pasión según San Juan* (Eidam, 1999, p.199). Para 1724, como nuevo *director musices*, quería hacer una música para la pasión adecuada, bella y grande. Esto era imposible con un órgano en el estado en que se encontraba: le faltaban notas o no terminaba porque las válvulas colgaban, y tampoco era posible con un clave gastado después de ochenta años. Si el Consejo no tenía dinero y el Consistorio no quería comprender, Bach tenía que actuar por cuenta propia, pues la culpa por una mala música no habría recaído sobre el Consejo ni sobre el Consistorio, sino que se la habrían achacado a él; así que, sin más hablar, mandó imprimir hojas diciendo que también ese año la música de la pasión se haría en Santo Tomás (Eidam, 1999, p.201), donde las condiciones de los instrumentos eran más adecuadas que las de San Nicolás. De este modo echó aceite al fuego, por lo que fue convocado de inmediato ante el Consistorio por causa de su arbitrariedad. No sólo había actuado contra su contrato sino contra una orden expresa. Pero Bach podía recurrir justamente a su contrato por cuanto le obligaba a hacer la música de iglesia “de la mejor manera posible”. El Consistorio condescendió finalmente; se pusieron a punto órgano, clave y tarima. Y llegó además la nueva decisión del Consejo de que “este año la pasión se presentará en San Nicolás”. Con una clara reprensión a Bach: “el señor Kantor deberá ocuparse de su sitio en lo sucesivo”. La reparación del órgano (“sólo lo más necesario”) costó 600 táleros, con lo que se puede ver claramente cuánta razón tenía Bach (Eidam, 1999, p.202).

Bach no se daba cuenta de que sus superiores no sólo no entendían nada en absoluto de música, sino que tampoco querían entender. No es preciso ningún conocimiento de leyes, sino simplemente el uso de la razón, para entender que aquel que tiene la responsabilidad de la música debe contar también con las competencias para hacerla. Sólo el *Kantor* podía decidir quién estaba en capacidad de representarlo y este hecho, que esta simple idea no se les ocurrió a las autoridades, muestra hasta qué punto estaban alejadas de toda comprensión artística (Eidam, 1999, p.265). En el episodio denominado **"**la guerra de los prefectos", el error más grave de Bach fue que no era un intrigante, era músico (Eidam, 1999, p.260). Se encontraba indefenso ante la astuta malicia del Rector Ernesti y, a la vez, no podía soportar la mala música. Su rector lo dejaba en la estacada y no podía esperar ninguna ayuda ni del Consistorio ni del Consejo. Sin embargo, ¡sí era responsable de que la música se deshiciera en pedazos! La pregunta sobre si Bach sobrepasó sus competencias, como afirman algunos biógrafos, es irrelevante, pues el Rector había sobrepasado tan ampliamente las suyas que se había descalificado absolutamente como superior de Bach. Como no podía con sus intrigas poner de rodillas a Bach, recurría a la pura fuerza. No le correspondía el nombramiento de los prefectos y Bach era en todo caso el responsable de la adecuada conducción de la música de iglesia (Eidam, 1999, p.262). Debió de comprender que jamás le sería posible lograr, dentro del marco de las ordenanzas de la escuela, el objeto de sus afanes, o sea la plena independencia del Kantor en todos los asuntos relacionados con la música (Schmieder, 1950, p.328).

Sus autoridades querían un buen empleado, un profesor de latín y música, que ofreciera la música necesaria en los oficios religiosos y en los entierros, no tuviera pretensiones y que se diera por contento con lo que recibiera de sus actividades secundarias y con los medios disponibles para hacer música (Eidam, 1999, p.215). Pero esto era precisamente lo que Bach no podía ofrecer, ni aunque se hubiera esforzado por satisfacer aquellas exigencias. No es que ciertamente no se esforzara, es que le parecían incomprensibles. Él era músico. La música no era el centro, sino el contenido entero de su vida.

El error de aquellos señores del Cabildo estribaba cabalmente en no darse cuenta del tesoro que en Bach tenían, ni de que aun el doble y el triple de aquellos medios materiales que le ofrecían (reparación del órgano en 1724 por 600 táleros, adquisición de instrumentos en 1729 por 36 táleros, y varios otros) no habrían sido bastante para ayudarlo a desplegar en toda su fuerza sus enormes posibilidades (Schmieder, 1950, p.231).

Para Bach los asuntos de conflicto eran siempre más importantes que su persona, y el asunto mismo -la música y su misión divina entre los hombres- era sagrada para él. Convienen a Bach y sus rabiosos colegas y patrones las frases que escribió Schopenhauer en su tratado Vom Genie: "Los hombres de talento llegan siempre en el tiempo justo. Puesto que surgen del espíritu y de las necesidades de su tiempo, son también capaces de satisfacerlo… Pero sus obras no gustan a la generación nueva, tienen que ser reemplazadas por otras que tampoco permanecen. El genio, por el contrario, entra en su tiempo como un cometa entre las órbitas de los planetas, a cuyo orden bien regulado y visible es completamente ajeno su camino enteramente excéntrico" (Eidam, 1999, p.216).

Con ello se describe con precisión la relación entre Bach y las autoridades de Leipzig: para Bach, para quien la música era el contenido entero de su vida, era incomprensible, hasta inimaginable, que sus superiores de Leipzig tuvieran hacia su música tan poca comprensión como por un sermón en chino. Creía que si la predicaba con la fuerza suficiente se haría entender (Eidam, 1999, p.216). Y así se puso a la obra y escribió la música para la pasión más grandiosa, poderosa y profundamente conmovedora de este mundo, una obra de tal grandeza y excelsitud que no tiene paralelo hasta el día de hoy. Se ha escrito mucho sobre la Pasión según San Mateo, todo el que escribe sobre Bach se siente obligado a reverenciarla. Pero nunca se ha escrito sobre las circunstancias precarias en la que se creó, bajo qué condiciones tan miserables se ejecutó (Eidam, 1999, p.217). Uno pensaría que el Oratorio de Navidad de 1734 y la música de la Pasión de 1736 dejarían alguna modesta huella en los oídos de estas señorías. Al menos unos pocos habrían llegado a la conclusión de que Leipzig tenía en Bach a un hombre de extraordinarias dotes y calidad. Es un error. Los círculos gobernantes en Leipzig sólo veían en él al querellante. Y otra vez lo habían puesto en su sitio (Eidam, 1999, p.266).

Bach firmó y se tituló, desde el primer día, y casi sin excepción *director musices*; trataba de afirmar a los ojos de todos su personalidad y su posición como una personalidad y una posición predominantemente musical e independiente, poniendo en ello tanto mayor empeño cuanto mayor era, a su vez, la insistencia de las autoridades en atenerse al simple título de *Kantor* (Schmieder, 1950, p.207).

En 1733, Bach aspiró al título de compositor de la corte de Dresde y compuso para ello dos partes de una música en latín. En su escrito de solicitud se encuentra una frase notable: "…hallarme así bajo vuestra poderosa protección", de lo que se desprende que veía en el título más

una medida de protección que una distinción; da inmediatamente las razones: “Me he encargado durante algunos años, y continúo haciéndolo, de la dirección de la música de las dos iglesias principales de Leipzig, pero he tenido que sufrir sin culpa una que otra molestia y una disminución de los complementos ligados a esta función que quisiera dejar atrás en la medida en que Vuestra Majestad me conceda su favor y me confiera el título de su capilla real” (Eidam, 1999, p.244).

Públicos. Las cortes.

Ciertamente en la época de Köthen, las condiciones en que se desarrollaba su actuación eran más bien íntimas; apenas trascendía del salón de música del palacio y de la sala privada del propio compositor. Por lo tanto, no podía producir en el exterior gran sensación. Sólo por medio de los viajes Bach se mantenía en contacto con el mundo y con público más extenso, ya que en el lugar de su residencia se hallaba casi totalmente al margen de la publicidad (Schmieder, 1950, p.134). El resto de su vida, el público fue primordialmente la feligresía concurrente a los oficios.

Competidores.

Bach parece tan unido a la “música barroca” como el árbol al suelo que lo sostiene (Eidam, 1999, p.359). Sin embargo, la imagen se tambalea si se mira con más atención el entorno, pues es indiscutible que Hasse, Quantz, Telemann, Graupner, Fasch, Vivaldi, Marchand, Daquin, Rameau, Händel, Tartini, los Scarlatti, los Graun, Kuhnau, Torelli, Corelli, Franz Xaver Richter, Pergolesi, Couperin, Krieger, Muffat, Böhm y Buxtehude, ninguno de ellos escribió como Bach: no es que la *Pasión según San Mateo* estuviera en medio de un bosque de otras Pasiones; tampoco que la *Brockes-Passion* de Händel o el *Todjesu* de Graun sean comparables a la *Pasión según San Mateo.* Naturalmente, Bach escribió también como sus contemporáneos; los *Ejercicios para teclado I* se pueden comparar con la música para clave de Händel; los *Ejercicios para teclado II* desarrollan ya sus propias formas, es auténtica música de orquesta para clave. Pero a partir de los *Ejercicios para teclado III*, a más tardar, no hay nadie igual a Bach, y como compositor para órgano, mucho antes (Eidam, 1999, p.360).

Luego de su visita a Hamburgo en 1720, era cosa convenida en ese entonces que Bach, como maestro del órgano, no tenía rival en Alemania (Schmieder, 1950, p.147).

Durante su permanencia en Weimar Bach realizó un viaje, en 1717, a la corte de Dresde; estaba regida por el príncipe Augusto II, destacado por haber conferido esplendor y brillo a la música y al teatro. Ello hacía que cualquier músico debiera considerar como interesante en el más alto grado una visita a aquella corte y aspirar con todas sus fuerzas a darse a conocer en ella. Por una feliz casualidad, Bach hubo de coincidir en Dresde con el clavecinista y organista francés Jean Louis Marchand, dieciséis años mayor, organista de cámara del rey de Francia y de la iglesia de San Benedicto, de París. Tenía un gran talento para dominar la técnica y la elegancia de su arte, pero a la par con ello daba constantemente muestras de su temperamento vanidoso, veleidoso y arrogante. En la corte de Dresde gustó mucho su música, y le valió un regalo de dos medallas de oro por valor de 100 ducados, ofreciéndosele, además, al parecer, una plaza permanente.

Bach no llegó a tocar en presencia del rey, pero sí tuvo más de una ocasión para hacerse escuchar por los artistas y amantes del arte que tanto abundaban en Dresde. En los círculos de la corte abundaban y prevalecían los partidarios de Marchand, ya que el rey sentía marcada predilección por la música francesa; en cambio, los artistas alemanes de la orquesta debían inclinarse casi todos por Bach. El pleito fue derivando, poco a poco, en una pugna de opiniones en torno a la superioridad o inferioridad de la música francesa y la alemana, en general, y Bach se vio presionado cordialmente por sus amigos a que retase a Marchand a un torneo musical. Lo hizo por escrito, en carta dirigida al francés, pero no sin antes haber escuchado, desde un escondite, una actuación de su adversario en palacio; en las condiciones que para el encuentro le proponía se mostraba dispuesto a aceptar cualquier tema o problema musical que Marchand le planteara, a condición de que él hiciera otro tanto. La curiosidad y la expectación eran enormes. Para la hora señalada, se había congregado en un salón palaciego un numeroso y brillante auditorio. Bach y los jueces se presentaron puntualmente. Pero la otra parte no acudió. Al cabo de un rato de espera, se envió un mensajero para recordar al músico la cita convenida, pero el recadero volvió con la noticia de que la persona a quien buscaba había partido de Dresde en la mañana del mismo día, por la posta ligera. Presintiendo claramente su derrota, el contrincante había abandonado el palenque sin lucha. Bach, dueño del campo, tocó solo, para deleite de su auditorio. El triunfo de Bach fue, por consiguiente, tanto mayor cuanto que había dado la batalla a su adversario en el terreno propio de éste.

Desde una corte como la de Dresde no podía por menos de extenderse rápidamente en todas direcciones la notica de un suceso como aquel, tan glorioso para el arte alemán, y ello contribuyó

a ir minando poco a poco la creencia en la superioridad de los clavecinistas franceses y acrecentar poderosamente la fama de Bach.

Pares.

Pocos son quienes pueden considerarse a la par de Johann Sebastian Bach; casi exclusivamente, Händel. En cuanto a la música para órgano, era opinión difundida que "en el mundo sólo había un Bach y nadie podía igualársele", pero también que Händel tocaba con mayor emotividad y más agradablemente, mientras que lo hacía Bach con mayor dominio de la técnica y de un modo más admirable, y que el más grande de los dos era el que en cada momento se escuchaba. En cualquier caso, todos estaban de acuerdo en que, si alguien podía ponerse al lado de Bach, este alguien era única y exclusivamente Händel (Schmieder, 1950, p.148). Spitta comenta que Händel se orientó hacia otros caminos, dejando al órgano como factor musical importante, pero sólo a manera de refuerzo o para obtener efectos de ornamentación externa; en Bach, por el contrario, todas sus creaciones en otros campos del arte, o al menos todas sus composiciones de música sacra, no hacen sino continuar y extender los dominios de su arte organístico; el órgano fue siempre para él la base de toda su obra de creación (Schmieder, 1950, p.148). En otro plano, sin embargo, también pueden establecerse comparaciones con Fischer y con Mattheson, además de con el mencionado Marchand. Asimismo, con Teleman: él y Bach se estimaban mutuamente de manera extraordinaria (Eidam, 1999, p.161).

Estando en Köthen, en 1719, intentó visitar a Händel, quien había vuelto al continente desde Inglaterra con el fin de reclutar cantores y cantantes para la nueva Academia de Ópera que iba a crearse en Londres. Antes de regresar, fue a pasar unos días con su familia en Halle. Bach acudió a visitarlo, pero con tanta mala fortuna que acababa de partir. Diez años más tarde, fracasó otro intento para trabar conocimiento personal; el único que en los dominios de la música podía paragonarse con él. Bach demostró siempre un gran interés por la persona y la obra de su gran contemporáneo. No solamente intentó repetidas veces trabar conocimiento personal con él, sino que demostró en todo momento, de un modo inequívoco e insistente, el gran valor que atribuía a sus obras (Schmieder, 1950, p.139).

Parece claro que Bach no imitó directamente a nadie, como queda claro en el caso del *Clave bien temperado*, supuestamente hecho a semejanza de los veinte preludios y fugas de *Ariadne*

musica neo-organoedum (1702) de Fischer, ni escribió nunca tomando otra piel, componiendo "a la manera de" (Eidam, 1999, p.12). Ciertamente no escribió *El clave bien temperado* porque sus pares Fischer[288] o Mattheson[289] hubieran hecho algo parecido; no es comparable con los trabajos de estos, sino algo nunca dado antes en la plenitud de las posibilidades avanzadas (Eidam, 1999, p.328). Todo lo queo Bach recoge de otros compositores, se convierte de inmediato en Bach; esto se debe a su armonía única (Eidam, 1999, p.301). Su cabeza contenía todo un compendio de música, pero cuando componía, lo hacía como Johann Sebastian Bach (Eidam, 1999, p.304). No debe su saber y su poder a maestros o libros, sino que lo leyó en las notas de sus antecesores (Eidam, 1999, p.307).

Spitta comenta acerca de la amistad truncada entre Bach y un colega suyo de la corte de Weimar, Johann Gottfried Walther, quien llegó a ocupar un lugar trascendente en la historia de la música; es posible que Walther se sintiera, poco a poco, a medida que la personalidad de Bach iba descollando, más relegado a segundo plano de lo que su legítimo amor propio era capaz de soportar y en un ambiente tan estrecho como aquel no podían faltar los motivos para disgustos y fricciones (Schmieder, 1950, p.82).

Coincidencias selectivas y redes de actividad. Instancias de confrontación y competición. Crítica. "Lobby".

A propósito del episodio en la corte de Dresde (1717), Marchand no era en absoluto ningún fanfarrón itinerante (Eidam, 1999, p.121), sino un músico de alto nivel, ya a sus catorce años organista de la catedral de Nevers, con veinte, organista de los jesuitas de París, merecedor a los veinticuatro del título de "organista de primera clase" y con treinta y uno "organista del Rey". Está en la naturaleza de las cosas que los artistas no puedan ser tolerantes en lo tocante a su arte, pues no les cae del cielo, sino que llegan a él tras una incansable intensidad y es, por tanto, parte de sí mismo. Por su parte, Bach no era sólo audaz en la armonía, era un innovador. Marchand lo era también, básicamente, pero no poseía aquello cuya pista seguía Bach: "la afinación bien temperada". Bach trabajaba en la realización de esta afinación porque la necesitaba de manera

[288] Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), compositor y teclista alemán del barroco
[289] Johann Mattheson (1746-1764), compositor, escritor, lexicógrafo, diplomático y teórico musical alemán

indispensable para componer. Justamente en esto está con toda probabilidad la razón de la apresurada partida de Marchand (Eidam, 1999, p.126). Supo que Bach había llegado mucho más lejos que él y disponía de posibilidades a él negadas hasta entonces. No era arrogante, sino que conocía sus límites, y no era hombre, en absoluto, sin control de sí mismo, sino que actuaba concienzudamente, como persona inteligente que era. Por ello abandonó el duelo al que lo convocó Bach en 1717 en la corte de Dresde.

Cuando Bach se presentó a concursar el cargo de organista en Hamburgo, en el año 1720, tuvo oportunidad de improvisar durante un espacio de más de dos horas en el órgano de la iglesia de Santa Catalina. El famoso organista de esa sede, Johann Adam Reinken[290], de ya noventa y siete años, le expresó: "Creía que este arte había muerto yo, pero veo que sigue viviendo en vos". Quedó tan complacido que invitó a Bach a su casa y lo colmó de atenciones (Schmieder, 1950, p.143).

Mecanismos de amplificación de diferencias. Desarrollo y acumulación de capacidades a través de la colaboración con pares.

En la corte de Weimar, Bach pudo convencerse enseguida de que su música era bien recibida por el simple hecho de ser música eclesiástica. Los espíritus más vigorosos necesitan, como del aire que se respira, de la simpatía y del aliento de sus semejantes. Su presencia en la corte de Weimar representa una coincidencia feliz para la carrera de Bach y para la suerte de su obra (Schmieder, 1950, p.77).

Los conjuntos orquestales y vocales que lograba construir Bach parecían resultar los instrumentos en base a los cuales ponía de manifiesto la grandeza de su música; pero, en definitiva, no sólo los convocaba él mismo, sino que, principalmente, los formaba. La ciudad de Leipzig no contaba en su seno, cuando Bach comenzó allí su trabajo, con músicos importantes; tampoco generaba por sí misma el desarrollo musical.

De hecho, y en el ámbito familiar, Anna Magdalena tenía una excelente voz de soprano y contribuía poderosamente a mantener la vida musical de la familia formando el centro del pequeño conjunto orquestal que Johann Sebastian empezó, a formar, a partir de entonces, con sus más cercanos parientes. "Todos ellos (se refiere a sus hijos) son músicos innatos, y os aseguro que

[290] Johann Adam Reinken (1623-1722), organista, compositor y violagambista alemán

puedo llegar a formar con mi familia un *Concert vocaliter e instrumentaliter*, tanto más cuanto que mi actual esposa canta con limpia voz de soprano, y mi hija mayor no le va a la zaga"[291].

Respecto del ámbito propio de su trabajo, Bach reunía siempre todo lo que tenía y todo lo que podía conseguir. En ocasión de la presentación de la Pasión según san Mateo, consideró que en la iglesia de Santo Tomás había dos órganos. Agrupando a todos los alumnos de la escuela, los *thomaner*, pudo completar dos coros. A dos coros correspondían dos orquestas; dividió, entonces, la suya en dos. Por suerte no dependía ya de los flautistas municipales e instrumentistas eventuales de la escuela de Santo Tomás, sino que podía contar con los estudiantes del *Collegium musicum* (Eidam, 1999, p.218), la cual era una unión independiente que elegía sus propios directores. Así logró configurar un conjunto, tal que nunca después escribiría para un conjunto tan grande. Podía confiar también en sus músicos, sentar a los órganos las personas adecuadas. Luego de sus viajes a Weissenfels y Köhten le quedaban apenas tres semanas para la preparación de la obra, durante las cuales debía presentar además tres cantatas. Obviamente, no podía en tales circunstancias preparar sólo la vasta parte coral y para eso contaba con sus "prefectos".

Bach no dominaba completamente el lenguaje de los textos para cantatas (Schmieder, 1950, p.244) y hasta entonces no se había destacado en Leipzig ningún autor importante en esta materia. Sin embargo, logró dar con Christian Friederich Henrici, que Bach terminó convirtiendo en instrumento de apoyo. Henrici (cuyo nombre artístico era Picander) era conocido por sus sátiras y poesía de circunstancia, y el género literario eclesiástico, en principio, cuadraba muy mal a su temperamento; probablemente jamás se habría aventurado por los campos de la poesía para cantatas si Bach no se hubiese visto apremiantemente necesitado de tener a mano un versificador (Schmieder, 1950, p.248). Entre las obras que produjo para Bach destacan el texto de la Pasión según San Mateo, y también la Cantata del café y la Cantata de campesinos, dos obras maestras de poesía de circunstancia (Eidam, 1999, p.215).

Es notorio que la música de esa época llegó a elevarse en el plano de los ideales eclesiásticos hasta una altura, que en lo tocante a la profundidad y riqueza de contenido y a la variedad y amplitud de las formas, jamás había llegado a alcanzarse hasta entonces ni volvería a conseguirse ya nunca más; la poesía religiosa, en cambio, muy lejos de elevarse a la par con la música descendió hasta convertirse en una apariencia vana y falsa (Schmieder, 1950, p.251).

---

[291] Carta de Bach a su amigo Georg Erdmann, 28 de octubre de 1730

CAPÍTULO IV

Wolfgang Amadeus Mozart.

"Tocar Mozart es muy sencillo. ¿Has sostenido alguna vez un pájaro en tu mano? ¿Has escuchado latir su corazón? Así hay que tocar Mozart...

Alfred Cortot

4.1. Vida Económica, profesional, financiación y capitalización del CV profesional

Vida de familia.

Salzburgo. Wolfgang Amadeus Mozart provino de una familia en la que se cuentan campesinos, mercenarios y albañiles. Se encuentran ancestros residentes en Augsburgo desde principios del siglo XVII, de la clase artesana (Jahn I, 1882, p.3), y sin mayor éxito en su vocación. Su abuelo, Johann Georg Mozart, encuadernador, se casó con Anna María Salzer, hija de un tejedor; pertenecía a una pequeña burguesía que conservaba su independencia siempre que renunciara a su ambición social (Blot, 2015, p.26). De esta unión surgieron dos hijas y tres hijos. El padre de Wolfgang, Johann Georg Leopold, fue el primogénito y nació en 1719. En la escuela llegó a estudiar griego, latín, lógica y teología. A los dieciséis años, abandonó el colegio, y también Augsburgo, inscribiéndose en la Universidad de Salzburgo para estudiar jurisprudencia, y de donde en 1739 fue expulsado por ausentismo. En 1740 consiguió un puesto de ayuda de cámara y violinista en la mansión del conde de Thurn, canónigo de la catedral de Salzburgo. Leopold, desde temprano, se dispuso lograr una posición más elevada en el mundo que la alcanzada por su familia, y para ello se apoyó en sus dotes naturales: un fino intelecto y una firme voluntad. En sus años de madurez, habiendo ya desplegado grandes esfuerzos y obtenido el reconocimiento del éxito, urgió siempre a su hijo a moverse con la misma tenaz perseverancia (Jahn I, 1882, p.3).

La muerte prematura de Johann Georg Mozart dejó a la familia de Leopold en una situación crítica: una viuda y cinco huérfanos, el más pequeño de los cuales aún no tenía ocho años. Lejos de disputar el papel de jefe de familia que le correspondía, Leopold les dejó a su madre y a su hermano menor la tarea de salvar el negocio familiar y permaneció en Salzburgo. Desde joven

había cultivado su talento musical con asiduidad y resultó un músico prácticamente avezado y bien instruido. Logró entonces mantenerse principalmente mediante el canto, y más tarde dando clases; también ganó considerable reputación como violinista, lo que le valió que en 1743 entrara, como cuarto violinista, a la orquesta de la corte del príncipe-arzobispo. Sin embargo, quiso mantener sus vínculos con su ciudad natal, y en 1747, presentó ante el Consejo de Augsburgo una solicitud para conservar su ciudadanía que, debido a su prolongada ausencia, temía perder. Tuvo ulteriores dificultades con su madre, cuando ella se negó a entregarle como adelanto de herencia la cantidad de dinero que les había dado a sus otros hijos cuando se casaron: eran 350 florines, que equivalían al salario anual de Leopold en esa época. El resultado fue negativo y así rompió toda relación con su madre para siempre. La huida de Leopold Mozart de Augsburgo y su salida de la universidad expresaron elocuentemente tanto su negativa a someterse a la autoridad como su deseo de hacer una carrera en la música (Solomon, 2007, p.28).

Más tarde se convirtió en compositor de la corte y director de orquesta; en 1758 ascendió al puesto de segundo violín; en 1759 fue incluido como uno de los tres "compositores de la corte" de Salzburgo. Con este puesto, tenía esperanza de suceder al maestro de capilla cuando éste dejara su cargo; pero al morir, prefirieron a otro, posiblemente debido a su personalidad difícil, y quizás también a sus numerosas ausencias, más que a cualquier defecto en sus capacidades como músico (Solomon, 2007, p.28). En 1762 llegó a ser designado vice maestro de capilla. El pago por la dirección del coro era escaso, a pesar de que los deberes resultaban pesados (Jahn I, 1882, p.8). Con el tiempo su propio desarrollo musical se vio obstaculizado, dado que su estilo correspondía a un viejo estilo clásico -representado por Corelli, Bach, Händel y Vivaldi- mientras que ya comenzaba a imponerse el nuevo estilo “galante”. Leopold no pudo encontrar el equilibrio justo entre las dos tendencias; sin embargo, lo que le fue negado al padre, le sería concedido al hijo (Blot, 2015, p.30). Fue un compositor industrioso, pero sus composiciones no exponían ni originalidad ni inventiva, ni en el conjunto ni en pasajes individuales (Jahn I, 1882, p.9).

En sus últimos años compuso poco o nada; su posición en Salzburgo le representaba tan poco que no se sentía llamado a hacer más que lo que le requerían sus obligaciones. Por otro lado, la educación de sus hijos le ocupaba todo el tiempo, y cuando Wolfgang comenzó a destacarse como compositor, de ninguna manera entraría en competencia con él (Jahn I, 1882, p.12). Su mayor reputación la adquirió con la publicación, en 1756, de su “Ensayo para un Método Fundamental de violín”, que se difundió también en el extranjero en numerosas ediciones y traducciones (Jahn I,

1882, p.13). También era contratado como profesor en muchas de las familias destacadas de Salzburgo, ya que su instrucción era considerada la mejor que existía (Jahn I, 1882, p.17). Sus estudios lo habían convertido en un músico instruido, algo que nunca sería su genial hijo (Blot, 2015, p.29). Su interés por la pintura y la arquitectura, sus viajes y el provecho que sacó de ellos le otorgaron una superioridad intelectual que se imponía a sus colegas (Blot, 2015, p.29).

En 1747 se casó con Anna María Pertl, quien pertenecía a una familia de músicos venida a menos; su padre era magistrado, pero también corista y maestro de canto en la Iglesia de San Pedro. Parece muy probable, que complementaran sus minúsculos ingresos con trabajos manuales o domésticos (Solomon, 2007, p.36). Anna María amaba la música, y supo disfrutarla y juzgarla; participó en forma activa en las grandes giras familiares y frecuentó príncipes, cortes e incluso a la emperatriz. El intercambio epistolar con Leopold da cuenta de una pareja feliz. Se instalaron en un apartamento del tercer piso de un edificio perteneciente a un comerciante de la ciudad, Johann Lorenz Hagenauer, que luego sería amigo de la familia. Allí nacieron los siete hijos, de los que sobrevivieron María Anna[292] (1751), y el último, Wolfgang, nacido cinco años más tarde y cuando la madre contaba 36 años, el 27 de enero de 1756.

Leopold fue dos veces el padre de un genio: lo engendró y lo formó; Wolfgang nunca tuvo otro maestro ni otra escuela (Blot, 2015, p.30). La hija mostraba un talento tan decidido para la música que su padre comenzó tempranamente a darle lecciones de teclado. Esto causó una gran impresión en su hermano, que entonces no contaba más que tres años de edad; se colgaba del teclado y se divertía encontrando terceras, que tecleaba con gran demostración de placer; además retenía los pasajes más prominentes de las piezas que escuchaba. En cuanto se volcó a la música, su mente se cancelaba totalmente hacia otras preocupaciones, e incluso sus juegos infantiles y juguetes debían acompañarse con música (Jahn I, 1882, p.21). A los cuatro años comenzó a enseñarle minuetos y otras obras en el teclado, las cuales en muy corto tiempo podía tocar con perfecta corrección y en el tiempo exacto. El impulso por dar siempre un paso más lo provocaba, y a los cinco años ya componía y tocaba pequeñas piezas que su padre transcribía (Jahn I, 1882, p.20).

Leopold renunció a su ambición personal para convertirse en un gran pedagogo. Muy tempranamente tomó conciencia de la misión, que adquirió un carácter casi religioso, de mostrarle

[292] María Anna era llamada “Marianne” o “Nannerl, en su forma diminutiva

al mundo ese milagro nacido en Salzburgo. Leopold quería servir tanto a la fe como a la música, y a veces las mezclaba (Blot, 2015, 36). Aparte de lecciones de canto de Mozart con Giovanni Manzuoli[293] en Londres, en 1764, algunos estudios de contrapunto con el Padre Martini en 1770 y clases de inglés en la década de 1780, no hay constancia de que ninguno de los niños de Mozart hubiera recibido instrucción de un tutor o haya asistido a alguna escuela; claramente, Leopold Mozart tenía un objetivo práctico en mente: la preparación de sus hijos para las carreras como jóvenes virtuosos (Solomon, 2007, p.40).

Primer viaje a Múnich. Leopold Mozart comprendió rápidamente el prodigioso talento de su hijo como tecladista y sus implicaciones para remodelar la vida de la familia (Solomon, 2007). Su fe era sincera, pero tampoco le impedía comprender que podía obtener ganancias con el niño prodigio; en realidad, con dos (Blot, 2015, p.37). Así, en enero de 1762 emprendió un viaje a Múnich, el cual se extendió por tres semanas. Tanto Wolfgang como su hermana fueron invitados a tocar delante del Príncipe Elector, y fueron bien recibidos en todas partes (Jahn I, 1882, p.25).

Primer Viaje a Viena. El éxito de Múnich animó al padre a programar, ese mismo año, un viaje a Viena, el cual se hizo en etapas. En Passau permanecieron cinco días, a pedido del Obispo, quien los recompensó con la exigua suma de 1 ducado. Luego siguieron a Linz, donde dieron un concierto bajo el patrocinio del Gobernador General de la Provincia. Pasaron más tarde por el monasterio de Ips, donde los monjes quedaron admirados ante el niño tocando soberbiamente el órgano (Jahn I, 1882, p.25).

Llegando a Viena, Wolfgang le ahorró a su padre el pago de los derechos de aduana, al ganarse la simpatía con el oficial de aduana tocándole su pequeño violín. Sus modos simpáticos atraían tanto afecto de todos de igual manera que su música provocaba admiración (Jahn I, 1882, p.26). El recorrido previo elevó las expectativas al máximo, lo cual les aseguró un excelente recibimiento en la corte y entre los nobles. El favor de la corte se demostró en honores sustanciosos y recompensas. Además de un regalo en dinero, se les regaló a ambos niños vestidos de refinada confección: Marianne, con un traje de seda perteneciente a una de las archiduquesas, y Wolfgang, con ropa con detalles de oro pertenecientes al Archiduque Maximiliano, inaugurando lo que se convertiría, para Mozart en particular, en un amor de toda la vida: por la ropa elegante (Solomon, 2007, 41). Los niños se convirtieron en algo furiosamente apetecido por la sociedad. En poco

[293] Giovanni Manzuoli, “castrato” italiano (1720-1782), llegó a ser muy famoso como soprano y contralto

tiempo resultaron indispensables en cualquier reunión social, a donde eran conducidos en los carruajes de los anfitriones, que además los proveían de muchos regalos en dinero y objetos llamativos (Jahn I, 1882, p.28).

Wolfgang enfermó de fiebre escarlatina y estuvo quince días en cama. Una invitación de la nobleza húngara indujo a Leopold, aun si ya había excedido su permiso de ausencia, a emprender una expedición a Pressburg (hoy Bratislava). En enero de 1763 se encontraban de vuelta en Salzburgo.

Leopold Mozart envió a casa a depositar la suma de 120 ducados, equivalentes a más de dos años completos de su salario en Salzburgo (Solomon, 2007, p.42). El viaje no resultó tan fructífero como lo esperaban Leopold y Lorenz Hagenauer, el socio que había puesto el dinero, propietario de la casa en la que vivían, amigo de la familia y consejero en temas de negocios. Los 100 ducados de la emperatriz debieron cubrir los gastos (Blot, 2015, p.37). Muchos conciertos debieron ser cancelados a causa de la escarlatina[294] que padeció Wolfgang (enfermedad peligrosa en esa época, que podía resultar mortal). Según Leopold, la escarlatina del hijo ocasionó una pérdida de 50 ducados.

El arzobispo Sigismund Schrattenbach de Salzburgo aprobó y alentó plenamente la gira de Mozart por Viena, que reflejó tan favorablemente su arzobispado. Se subvencionaron los gastos de la familia y Leopold Mozart recibió su salario completo durante una licencia de cuatro meses (Solomon, 2007, p.42).

La gira europea. Fue durante la anterior ausencia que Leopold resultó nombrado vice maestro de capilla. Entusiasmado por la circunstancia de su nuevo cargo, probadas ya las capacidades y popularidad de sus hijos, y a pesar de las pérdidas o las ganancias decepcionantes, así como del riesgo de la enfermedad, al regresar elaboró un plan ambicioso: desde junio de 1763 hasta noviembre de 1766 realizó con su esposa y sus dos hijos una gira por Europa: Alemania, Francia, Bélgica, Holanda, Inglaterra y Suiza. La enfermedad y el peligro de muerte fueron los compañeros constantes de Mozart en sus viajes (Solomon, 2007, p.54). Los médicos podían ser un riesgo más peligroso aún que las mismas enfermedades (Blot, 2015, p.38). Wolfgang se enfermó con frecuencia y su hermana estuvo a punto de morir.

---

[294] Esta circunstancia no es referida por Otto Jahn, aunque sí por Jean Blot.

Al parecer, el dinero ganado en Viena o prestado por Hagenauer le permitió a la familia conseguir un carruaje tirado por cuatro caballos y un ayudante, peluquero y criado. Al llegar a cada ciudad, Leopold Mozart solía presentarse ante quienes estaban en condiciones de ofrecer hospitalidad u organizar actuaciones: los principales nobles y las familias más influyentes, así como músicos, conocedores y empresarios. A menudo llevaba cartas de presentación y recomendación, pero a veces, de acuerdo con la práctica habitual de los artistas viajeros, se limitaba a anunciar su presencia y la disponibilidad de sus hijos para actuar. Era una empresa un tanto arriesgada: se les podía hacer esperar durante días o incluso semanas, y luego esperaban ansiosamente un regalo o un pago en efectivo, cuyo tamaño descansaba enteramente en la generosidad del donante y no en el sujeto, sin acuerdo previo o mutuo (Solomon, 2007, p.45).

París era el objetivo supremo, pero el intento incluía exhibir a los niños en todas las cortes alemanas que no se distanciaran demasiado del recorrido. La clase social popular -que hoy en día sería el público musical-, en esa época era totalmente inculta; por otro lado, donde no había cortes como en las ciudades imperiales, los nobles y comerciantes adinerados resultaban un objetivo de igual valía. Se apuntaba a la nobleza y a las personas distinguidas de la sociedad, quienes, dándose vida de nobles, reposaban en los veranos en sus propiedades de campo. Por lo tanto, durante esa estación, los Mozart evitaban las capitales y visitaban estancias veraniegas (Jahn I, 1882, p.29).

Llegaron a Múnich en junio de 1763 y procedieron inmediatamente a la residencia de verano del Elector. Merced a recomendaciones, actuaron repetidas veces ante aquel. Trabaron una cordial amistad con algunos nobles, que luego consolidaron en Francia. En Augsburgo dieron tres conciertos.

En Ludwigsburg, la residencia de verano de la corte de Wurtemberg, no tuvieron éxito en obtener audiencia con el duque, a pesar de que tenían influyentes cartas de presentación; Leopold atribuyó a esto a la acción negativa de Jomelli[295], maestro de capilla de Stuttgart y de Ludwigsburg, quien tenía un salario equivalente a 4.000 florines (en realidad, eran 3.000 florines, la guarda de 4 caballos, combustible y luces, una casa en Stuttgart y otra en Ludwigsburg y 2.000 florines de pensión para su viuda); Leopold presumió que Jomelli solía ahuyentar de la corte a los músicos alemanes y no admitir a otros que los italianos (Jahn I, 1882, p.31), aunque este dato no está probado.

[295] Niccoló Jomelli (1714-1774), compositor italiano

Desde Ludwisburg continuaron hacia Schwetzingen, donde presentando recomendaciones fueron bien recibidos por el Elector Palatino Karl Theodor. Haciendo una excursión a Heidelberg, Wolfgang suscitó el estupor de la audiencia al tocar el órgano en una iglesia. En Mainz, dada la enfermedad del Elector, no pudieron presentarse ante la corte, pero lograron 200 florines en tres conciertos. En Frankfurt, adonde fueron aun apartándose del trayecto, el primer concierto de Wolfgang fue tan exitoso que decidieron dar tres más. En Coblenza, Mozart fue presentado al Elector, y actuó frente a la corte. Resultó invitado frecuentemente por el Canciller Privado y Caballero Imperial de la provincia. En Bonn, estando ausente el Elector de Colonia, sólo permanecieron lo suficiente para ver y admirar los esplendores del palacio. En Colonia, sólo dan cuenta de la suciedad de su Catedral. En Aix, la Princesa Amalia -hermana de Federico el Grande, y celosa amante y patrona de la música-, intentó persuadir a Leopold de llevar a sus hijos a Berlín, pero éste no quiso alterar los planes; además, en palabras de Leopold, "…no tiene dinero. Si los besos que les da a mis hijos, particularmente al maestro Wolfgang, valieran 1 louis d'or cada uno, ya estaríamos bien cubiertos…" (Jahn I, 1882, p.34). En Bruselas, donde residía el Gobernador y Capitán General de los Países Bajos Austríacos, se demoraron considerablemente, aunque lograron dar un gran concierto.

París. De allí procedieron directamente hacia París, adonde llegaron en noviembre, siendo amablemente recibidos y acogidos por el embajador bávaro (el Conde von Eyck, cuya su esposa era la hija del camarlengo mayor de Salzburgo, el Conde Arco). Se les otorgaron cartas de presentación para las personas más distinguidas de París, aunque Leopold las evaluó como de ningún valor en comparación con una carta que le diera la esposa de un comerciante en Frankfurt, dirigida a Friedrich Melchior Grimm[296]. Éste sería luego secretario del Duque de Orleáns, y ya contaba con el acceso a los más altos círculos de la sociedad. Inmediatamente comenzó con la organización de conciertos, aunque el primer objetivo era lograr la presentación ante la corte (cuyo personaje más importante de ese tiempo en Versalles era Madame de Pompadour[297]). El día de Año Nuevo de 1764 la familia Mozart fue conducida por la guardia suiza al salón comedor de la familia

[296] Frédéric-Melchior, Barón von Grimm (1723-1807), amante de la marquesa d'Épinay, "amigo de todos loso filósofos", redactor de la Correspondence Littéraire, en la que colaboraron los enciclopedistas

[297] Jeanne-Antoinette Poisson, duquesa-marquesa de Pompadour y marquesa de Menars, conocida como Madame de Pompadour (1721-1764), fue una muy famosa cortesana francesa, la amante más célebre del rey Luis XV, además de una de las principales promotoras de la cultura durante el reinado de dicho rey.

real. Wolfgang fue acomodado próximo a la reina (quien le hablaba en alemán, siendo ella intérprete de Luis XV); el padre, cerca de Wolfgang, y la madre y la hija, al lado del rey. Luego de tocar en Versalles tenían asegurado el acceso a la sociedad más distinguida (Jahn I, 1882, p.35). También dieron conciertos privados en casas de la aristocracia. Los niños resultaron abrumados de distinciones, alabanzas y regalos, incluidos retratos de la propia familia.

El éxito sin precedentes era tanto más significativo cuanto la cultura musical no era tan predominante en París como en las cortes alemanas; las proezas del niño eran tales y lo mostraban tan acabadamente formado que su padre ganó el convencimiento de que, una vez de regreso, obtendría con seguridad un puesto en la corte (Jahn I, 1882, p.38).

Al mismo tiempo, Leopold pensó que era el momento de presentar a Wolfgang no sólo como ejecutante, sino también como compositor. Hizo imprimir cuatro sonatas para piano y violín, imaginando el furor que causarían anunciadas como obras de un niño de siete años.

Londres. En abril de 1764 dejaron París para ir a Londres, a través de Calais. Fue la parada más larga del viaje, permaneciendo allí durante más de quince meses. Se los escuchó en la corte y la recepción sobrepasó cualquier expectativa; solían tocar delante de un círculo limitado desde las seis hasta las diez de la noche. El Rey (Jorge III) colocaba delante de Mozart obras de Bach, Händel y otros, que tocaba a primera vista. Mayor estupor aún fue cuando tocó el órgano real. Acompañó a la reina en una canción con un solo de flauta y, finalmente, tomó el bajo de un aire de Händel e improvisó sobre él una agradable melodía. Ninguno resultó tan impactado como Johann Christian Bach (hijo de Johann Sebastian). Con Wolfgang en sus rodillas, recorrieron una sonata por partes, uno a la vez, tal que no se lograba distinguir que había dos ejecutantes; comenzó también una fuga, que luego Wolfgang completó cuando Bach interrumpió.

Finalmente, Leopold pensó que era tiempo de hacer una presentación pública, con el anuncio de “la mayor maravilla de la que Europa o el mundo puedan presumir”. No sin el debido cálculo, el concierto se fijó para el 5 de junio, día del cumpleaños del rey, lo cual aseguraba traer gran público. El plan tuvo éxito y Leopold quedó “aterrado” de recaudar 100 guineas en tres horas. Trabajó tan diligentemente que para el siguiente concierto fue anunciado que todas las obras instrumentales (que incluían tres sinfonías) eran de la autoría de Wolfgang. En octubre se volvieron a presentar en la corte para la celebración del cuarto aniversario de la asunción real. A modo de homenaje y reconocimiento por el favor real, en enero de 1765, Leopold hizo imprimir seis sonatas para piano y violín o flauta, compuestas por Wolfgang y dedicadas a la reina, quien las recompensó

con un regalo de 50 guineas. Para esa época, Wolfgang ya se había ganado el apelativo de "maravilla de la naturaleza". En febrero tuvo otra reaparición pública, en medio de una situación política complicada y la enfermedad del rey, por lo cual la ganancia no fue tan grande como la esperada. En mayo se ofreció otro concierto, a menor precio de entrada, anunciando la despedida de Londres.

Wolfgang solía tocar en un clave de cierto fabricante -Tschudi-, que había construido para el Rey de Prusia, y quien promocionaba la marca a expensas de tal extraordinario ejecutante. Leopold comenzó entonces a invitar público, en privado, diariamente desde las doce a las catorce horas. Al comienzo las actuaciones tenían lugar en su propio alojamiento, pero luego fue en una taberna de dudoso nivel. En su afán por los chelines y las guineas, es posible que Leopold no haya tenido en cuenta los sentimientos de sus mecenas nobles, a quienes seguramente no les complació descubrir que los milagrosos favores de los niños de Mozart estaban disponibles de manera promiscua para todos los que pudieran aumentar los ingresos familiares, independientemente de su rango social. Quizás por eso no se volvió a invitar a los niños a Buckingham House, aunque la reina respondió con generosidad a la dedicatoria de las sonatas de Mozart (Solomon, 2007, p.48).

Partieron en julio, aceptando antes la invitación en Canterbury, en la residencia de campo de gente de la aristocracia.

Camino de regreso. Francia y Bélgica. Obedeciendo a repetidas y serias solicitudes del embajador holandés y a instancias de la Princesa Carolina de Nassau-Weilburg, Leopold aceptó visitar La Haya, desviándose del plan original. El permiso de ausencia de Leopold había expirado hacía tiempo y repetidas veces se lo urgió a apurar el regreso, pero estaba firmemente resuelto a terminar, con la ayuda de Dios, lo que se había propuesto (Jahn I, 1882, p.44). Llegados a Lille, Wolfgang cayó enfermo y requirió cuatro semanas de recuperación. No estaba del todo recuperado cuando tocó el gran órgano de la Iglesia de San Bernardo, en Gante.

Holanda. Llegaron a La Haya en septiembre, teniendo una cordial recepción de parte del Príncipe de Orange y de su hermana la Princesa de Weilburg. Sin embargo, ahora fue Marianne la que se enfermó; estuvo muy grave, llegando a recibir los últimos sacramentos. No todavía aliviados por su recuperación, la familia sufrió una nueva enfermedad de Wolfgang, que lo tuvo con extrema debilidad y fiebre durante varias semanas (aunque aún así no dejaba de componer y tocar imaginariamente sobre una tabla colocada sobre su cama). En enero de 1766 pudieron ir a Amsterdam, donde pasaron cuatro semanas. Wolfgang dio dos conciertos en los cuales todas las

obras instrumentales eran de composición propia. En marzo volvieron a La Haya para asistir a festividades en honor del Príncipe de Orange. Se le encargó a Wolfgang la composición de seis sonatas para piano y violín para la Princesa de Weilburg, que fueron impresas con una dedicatoria. Además compuso varias canciones para la princesa, así como obras menores, que también fueron impresas (entre ellas, la melodía que más tarde se transformaría en el himno nacional holandés). El talento de Leopold también recibió su reconocimiento: su Método para violín fue traducido al holandés y dedicado al Príncipe de Orange en su ascención al trono.

Francia. Llegaron a París en mayo, estableciéndose en la casa del amigo de la familia, Grimm. El progreso de los niños fue notable, pero el público suele reaccionar más fácilmente ante las actuaciones fenomenales de un niño prodigio que frente al desarrollo más importante de un genio extraordinario, por lo cual el interés no fue el mismo que el de la primera visita (Jahn I, 1882, p.46). Aún así, actuaron repetidas veces en Versalles. Partieron de allí en julio, obedeciendo a la invitación del Príncipe de Condé de ir a Dijón. Luego estuvieron un mes en Lyon.

Suiza. A continuación pasaron por Gante y llegaron a Laussane, donde permanecieron cinco días a solicitud de varios distinguidos personajes, especialmente del Príncipe Louis de Wurtemberg, hermano del Duque Carlos. Estuvieron una semana en Berna y quince días en Zurich.

Alemania. Pasando por Winterthur y Schafhausen, siguieron de viaje hacia Donaueschingen, donde los esperaba el Príncipe Joseph Wenzeslaus von Fürstenberg. Permanecieron aquí doce días y tocaban todas las tardes entre las cinco y las nueve de la noche. Fueron cuantiosamente recompensados por el Príncipe, quien se conmovió hasta las lágrimas en la partida. En Biberach se organizó una competencia de órgano entre Wolfgang y Sixtus Bachmann, quien era dos años mayor. De ello se sabe que la competencia aumentó la fama de ambos. Pasando por Ulm, Günzburg y Dilingen llegaron a Munich en noviembre. Cenaron con el Elector; Wolfgang se sentó al lado suyo y compuso una obra en papel tomando como tema unos pocos compases que el Elector le tarareó; a la noche tocó la pieza, para sorpresa de todos. Una indisposición de Wolfgang parece haber suspendido un viaje a Regensburg.

A fines de noviembre de 1766 la familia Mozart regresó finalmente a Salzburgo.

La verdad del viaje pareció ser más vale una gira de feriantes (Blot, 2015, p.39). Aunque Leopold quiso darle un aspecto aristocrático y la publicitaba adoptando un tono señorial, tanto él como su hijo debieron soportar algunas humillaciones. Para seducir al público, Wolfgang tuvo que

mostrar todas sus habilidades y en muchos casos, en vez de pagarle lo que le correspondía, los nobles se limitaban a hacerle algún regalo.

En cualquier caso, la humildad de feria o la humillación de la música que suponía fueron coronadas por el éxito: el prodigio se hizo famoso en toda Europa (Blot, 2015, p.40).

De vuelta en Salzburgo. Leopold justificaba que, para mantener la salud y la reputación, la familia debió viajar al estilo de los nobles o caballeros. En su vestimenta, comportamiento y estilo de vida, los Mozart habían experimentado rápidamente una metamorfosis hacia una familia cuasi aristocrática, como lo confirma cada retrato contemporáneo de ellos (Solomon, 2007, p.52). Tenía sobradas razones para estar satisfecho con el resultado del viaje (los extraordinarios talentos de los niños fueron debidamente apreciados, fueron cubiertos de honores de todo tipo y los tres años de esfuerzo produjeron una ganancia considerable), pero temía que el puesto que le reconociera la corte en Salzburgo (fuera para él o para Wolfgang) no le permitiría educar a sus hijos en un modo acorde a sus talentos (Jahn I, 1882, p.49).

En 1767 Wolfgang fue invitado a unirse a los compositores de alto nivel de la corte de Salzburgo (entre ellos, Michael Haydn, hermano de Joseph) para componer un Oratorio, y por sus esfuerzos recibió una medalla de oro por valor de 12 ducados. Compuso cuatro conciertos para piano, entre otras varias otras obras. Su talento era reconocido y, a pesar de sus once años, lo consideraban a la altura de los músicos más valorados, aunque económicamente no podía esperarse ninguna mejora (Blot, 2015, p.51). Leopold comprendía perfectamente que los éxitos de sus hijos se basaban en su juventud y en la novedad de sus actuaciones. Marianne tenía ahora diecisiete años y Mozart casi doce: entonces, razón de más para actuar con rapidez. (Solomon, 2007, p.69). Es posible que también le preocupara que los informes de sus grandes ganancias no cayeran bien a sus superiores; sin embargo, estas preocupaciones no estaban justificadas: el éxito de Mozart había traído celebridad a su ciudad natal y había reflejado la gloria en su príncipe-arzobispo, cuya sabiduría al patrocinar a sus talentosos súbditos se había difundido en todas las principales cortes de Europa (Solomon, 2007, p.67).

Primera ópera en Viena. En septiembre de 1767 Leopold quiso llevar a Wolfgang a Viena, con la expectativa de que el público reconociera el progreso realizado por el niño desde la anterior visita. No teniendo invitación, quiso aprovechar como excusa el casamiento de la archiduquesa María Josefa con el rey Ferdinando de Nápoles. Pero la posibilidad de presentarse a la corte o en las casas de a nobleza quedó totalmente anulada con la suspensión del casamiento (la princesa

enfermó de viruela y murió muy poco después). La huida a la ciudad de Olmütz[298] no evitó la enfermedad de sus hijos; Wolfgang permaneció nueve días ciego (al recuperarse, compuso una obra para el hijo del médico que lo atendió). De regreso pasaron una quincena en Brunn, donde fueron recibidos con gran amabilidad por el Conde Franz Anton Schrattenbach, hermano del arzobispo Segismundo de Salzburgo, así como por la nobleza de esa ciudad. Perdieron casi cuatro meses (Solomon, 2007, p.70).

Volvieron a Viena en enero de 1768. A instancias de la Emperatriz María Teresa, fueron recibidos antes de toda expectativa y en el más cordial de los modos por la familia real en persona. Sin embargo, este trato especial resultó gratificante para los sentimientos patrióticos de la familia Mozart, pero nada rentable de manera directa (Jahn I, 1882, p.65); la emperatriz les regaló una hermosa medalla de poco valor, y de parte del emperador no resultó ninguna invitación a tocar ante la corte. Las cartas de recomendación que traía Leopold no tuvieron ningún efecto, si bien incluían algunas dirigidas a influyentes personajes del entorno real. Leopold atribuyó esto a contrataciones poco claras que la corte realizaba con organizadores de bailes y entretenimientos, en circunstancias en que, para evitar demostraciones de extravagancia, tanto la corte como la nobleza buscaban congraciarse con el emperador y su plan de austeridad.

Por otro lado, Leopold se topó con la realidad de una sociedad vienesa para nada valoradora del arte: "El público vienés, en general, no tiene afecto por nada serio o sensible; no pueden siquiera entenderlo y sus teatros abundan en pruebas de no representar más que basura". En estas circunstancias resultaba probable que la misma gente que deliraba por el pequeño prodigio, sintieran poco interés por el desarrollo de su genio artístico. A esta indiferencia pasiva de parte del público se agregaba una activa oposición de parte del entorno: músicos envidiosos que vivían de su profesión, listos para aplaudir la precocidad del niño, pero que miraban con ojos bastante diversos la llegada a su ambiente de un músico consumado y que los confrontaba en su mismo campo (Jahn I, 1882, p.57).

Volver a Salzburgo, produjo un cambio de estrategia por la opción ciertamente más ambiciosa de todas (Solomon, 2007, p.71). Aunque Jahn (1882, p.69) señala que, seguramente como fruto directo o indirecto del esfuerzo de Leopold en dar a conocer al niño, el Emperador les encargó la composición de una ópera[299], que además debía ser dirigida por Wolfgang mismo desde

[298] hoy Olomouc, República Checa, a unos 200 km de Viena
[299] La finta semplice

el piano, Blot (2015, p.53) sugiere que en realidad fue Leopold quien tomó la decisión de que el niño compusiera una ópera, y que, tal vez con el deseo inconsciente de mitigar o compartir la responsabilidad, agregó que la idea provenía del propio emperador. “Para convencer al público, decidí ofrecer una prueba extraordinaria. El niño escribirá una ópera… Hoy, Gluck (que acaba de triunfar con su ópera Alcestes), mañana, un niño de doce años” (Blot, 2015, p.53). Leopold vio en esto una valiosa ocasión de confrontación con los músicos profesionales y se volcó al proyecto ansiosamente, consciente de que esto no sólo les aseguraría su posición en Viena, sino que además allanaría el camino hacia Italia y sus escenarios (Jahn I, 1882, p.69).

Sin embargo, aunque Leopold entendió que tendría que cambiar sus tácticas, cometió una serie de errores de cálculo, entre ellos, que Mozart podría componer una ópera de tipo cómico (“opera buffa”, en contraposición con la llamada “opera seria”). Una ópera de este tipo, a gran escala, que debía ser exitosa en un primer intento, sin considerar del todo la juventud de Wolfgang y su imperfecto dominio de italiano, causó el revés más grave de su carrera como empresario: fue engañado por su fe ilimitada en los poderes de su hijo (Solomon, 2007, p.71).

El Emperador encomendó la realización de su decisión a su manager teatral (Giuseppe Affliglio), el cual se mostró de acuerdo, y firmó un contrato que otorgaba al compositor la suma de 100 ducados. Sin embargo, el empresario pronto comenzó a reflexionar en el riesgo implicado, y dio marcha atrás. Había aceptado la producción de la ópera mayormente en base al efecto esperable que produciría la edad del compositor; pero los rumores maliciosos de muchos músicos, incluido Gluck, (que se sentían amenazados en su puesto de trabajo), minaban tanto ese supuesto, como así también el de la calidad de la obra que un niño pudiera producir. Affliglio tenía el teatro como concesión y afrontaba todos sus gastos (siendo además que la familia real tenía el privilegio de acceso libre). Así, aunque el interés del Emperador permaneció inamovible, ni siquiera su influencia pudo prevalecer contra la decisión empresarial. Solomon (2017, p.71) comenta que es notable que un hombre con la perspicacia comercial de Leopold Mozart no hubiera obtenido ni un compromiso por escrito ni un anticipo. La cancelación del proyecto anuló la posibilidad de todo reconocimiento público del genio de Wolfgang. Sin embargo, luego, al trabar relación con un miembro de la aristocracia (el Dr. Mesmer), éste le encargó una ópera en alemán (Bastien y Bastienne). Messmer contaba con una posición adinerada, y mantenía su casa abierta para una círculo selecto y cultivado; él mismo era músico y construyó el teatro amateur donde se representó la obra. Wolfgang se consagró así -aunque circunscripto a un determinado círculo- como un niño

de doce años que no sólo lograba una maestría para la forma operística y una inusual inventiva dramática, sino que además captaba y apreciaba las diferencias esenciales entre la ópera alemana e italiana (Jahn I, 1882, p.87).

Mientras se desarrollaba la cuestión, transcurrió un tiempo de nueve meses, durante los cuales Leopold estuvo viviendo, con su familia entera, casi completamente en base al beneficio de su gira anterior. Los gastos en Viena no podían no ser insignificantes, y además el salario que recibía en Salzburgo como profesor de violín y director de orquesta le fue retirado en marzo de ese año bajo la observación de que podía estar fuera cuanto tiempo quisiera, pero que no se le pagaría durante su ausencia. Recurrió entonces a la influencia del Conde Schrattenbach, hermano del arzobispo, para lograr la continuidad del pago. Sin embargo, no podía seguir contando con certeza en la seguridad futura de su puesto en Salzburgo; además, circuló un rumor de que a Wolfgang se le habían pagado 2.000 gulden por la ópera encomendada (Jahn I, 1882, p.73). Es decir, el arzobispo se había dado cuenta de que Leopold Mozart tenía un objetivo privado que no coincidía con los intereses de la corte: un puesto para él en Viena. Así, a partir de marzo de 1768, le fue interrumpido abruptamente su salario (Solomon, 2007, p.73).

Es difícil precisar el alcance de las pérdidas financieras de Leopold Mozart durante la estancia de dieciséis meses en Viena. Se sabe que los gastos de la familia ascendieron a 6 florines por día, dando un total de unos 2.900 florines. Es probable que numerosos clientes cubrieran al menos parte de los costos, a cambio de lo cual Wolfgang y su hermana llenaron sus salones con entretenimiento musical de primer nivel (Solomon, 2017, p.74).

En este período Wolfgang también continuó componiendo más obras, entre ellas algunas sinfonías, así como música religiosa.

La gira italiana. Gracias sobre todo al éxito de Bastien y Bastienne, padre e hijo pudieron regresar con la frente alta a Salzburgo. Llegados a Salzburgo, el arzobispo le encargó la representación de la ópera La finta semplice, en 1769, reconociendo así el renombre con el que Wolfgang enorgullecía a su ciudad de origen. Además, fue nombrado Maestro de Conciertos de la Corte.

El año 1769 transcurrió tranquilamente, a la vez sin interrumpir la labor compositiva; entre otras obras, compuso dos misas, lo cual es prueba de que Leopold no confinó a su hijo a ser sólo un compositor de ópera, sino que lo hizo pasar a través del curso de severos estudios en todas las ramas del arte, con la convicción de que su genio, una vez totalmente formado y desarrollado,

desarrollaría su propia identidad (Jahn I, 1882). Al mismo tiempo, la intención de llevar a Wolfgang a Italia estaba más firme que nunca, dado que consideraba la estadía en Viena como un primer paso hacia su consumación. Llevando a su hijo a Italia, Leopold tenía una doble perspectiva: no era tanto para continuar su formación (que podría haber hecho también en casa), sino más vale para sacarlo de una existencia estrecha y provinciana hacia el gran mundo del arte, y así que ganase los gustos refinados de un hombre de mundo cultivado. Otros objetivos eran, además, ganar frescos laureles y preparar el camino hacia un futuro próspero y glorioso.

La primera gira comprendió desde diciembre de 1769 a marzo de 1771, y abarcó casi cuarenta ciudades y pueblos, con apariciones triunfantes en Verona, Mantua, Milán, Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles. Mozart fue extremadamente productivo de composiciones durante los viajes a Italia, además de realizar encargos específicos. Leopold cumplió su expectativa de obtener de los italianos, público tan efusivo, el interés y los aplausos que no podía no suscitar la juventud de Wolfgang. Sin embargo, pronto se dio cuenta de que no se podían esperar ganancias pecuniarias del viaje, dado que todos los conciertos ("accademie") eran dados por compañías de contrato exclusivo, o bien, por instituciones públicas, que no garantizaban un ingreso monetario sino una cuota, voluntaria, normalmente pequeña. En palabras de Leopold, contaban con dinero, aunque "siempre un poco más de lo absolutamente necesario" (Jahn I, 1882, p.105). Leopold insistió en los estudios regulares de Wolfgang durante el viaje, y así el niño fue aprendiendo algo más de aritmética, literatura e idioma italiano.

Padre e hijo partieron de Salzburgo en diciembre de 1769, en un viaje que duró quince meses.

En principio, realizaron muchos contactos en el Tirol y la Alta Italia surgidos en parte de contactos comerciales y en parte de familias nobles.

Innsbruck. Fue su primera parada y allí tocó un concierto a primera vista. Recibió un pago de 12 ducados.

Roveredo[300]. Aquí, los nobles del lugar arreglaron un concierto en una casa de la nobleza. Otro concierto, de órgano y en la iglesia, nucleó tanta gente que requirió de un cuarto de hora para llegar hasta el lugar del instrumento.

Verona. Aquí el entusiasmo fue aún mayor y las invitaciones muy abundantes.

---

[300] Hoy Suiza

Mantua. Llegaron a esta ciudad en enero, generó resultados brillantes y aplausos indescriptibles. Los músicos del lugar declararon unánimemente que el joven había nacido para sobrepasar a los más consumados maestros del arte (Jahn I, 1882, p.110).

Milán. Arribados a fin de enero, el Gobernador General retó a Wolfgang con el desafío de preparar tres canciones según textos de Metastasio, a modo de prueba de la producción de música dramática; de ello resultaron obsequios y el pago de 20 gigliati[301], junto con una copia de las obras de Metastasio. Pero el resultado más importante de esa noche y de su estadía en Milán fue que a Wolfgang se le encargó escribir una ópera para la siguiente temporada, con una remuneración de 100 gigliati y estadía libre durante su permanencia.

Parma. En su breve pasaje por esta ciudad aprovecharon para trabar relación con diversos artistas.

Bolonia. Llegaron en marzo a esta ciudad, de muchos artistas y hombres formados. Se organizó un concierto en casa de un noble, al que acudieron ciento cincuenta personas de la alta nobleza, entre ellos el Cardenal, y un supremo referente musical, el Padre Martini[302]: se lo consideraba ídolo de los italianos y árbitro reconocido en materia de arte; era estimado no sólo como compositor de obras sagradas breves, concisas y artísticamente elaboradas, sino por sus investigaciones, resultando incuestionablemente el músico teórico más formado en sus días. Poseía una biblioteca musical inigualable. Todo esto lo ponía en correspondencia con numerosos músicos, estudiantes y príncipes. Los puntos de disputa se sometían a su arbitraje, y su consejo se buscaba para ser otorgado en sitios oficiales. Una recomendación del Padre Martini era la mejor clave posible para el éxito. Su autoridad era tanto más reconocida cuanto que iba unida a un cierto grado de modestia, dignidad, amabilidad y reserva. Leopold debía haber estado ansioso de ganar el favor de tal hombre para su hijo. Cada vez que lo visitaban, el Padre Martini daba a Wolfgang una fuga para trabajar, lo cual cumplía a la mayor satisfacción de grandeza contrapuntística.

Florencia. Al arribar, también en marzo de ese año, el embajador imperial, hizo saber inmediatamente a la corte sobre su llegada, donde fueron recibidos positivamente por el Archiduque. Wolfgang tocó en la corte en abril, acompañado por un célebre violinista (Nardini). El director musical de la ciudad colocaba difíciles fugas ante Wolfgang para que las elaborara, que

---

[301] 1 *gigliato* era un gulden de oro florentino que equivalía aproximadamente a 1 ducado.
[302] Giovanni Battista Martini, más conocido como Padre Martini, (1706 – 1784)

él cumplía "con tanta facilidad como comer un trozo de pan" (Jahn I, 1882, p.115). Wolfgang se interesó muchísimo por sus obras, copiando mucho de ellas y buscando convertirse en un maestro del contrapunto. Trabó amistad con un niño de catorce años, Thomas Linley, ya eximio violinista, y se llegó a hablar de ellos como de dos genios promisorios.

Roma. Fueron recibidos a modo de grandes personajes, con una descarga de artillería. En la Capilla Sixtina se dio la famosa hazaña que relata que, escuchando una vez el Miserere de Allegri[303], Wolfgang, supo luego reproducir la obra, cuya partitura estaba vedada bajo pena de excomunión, y así dio prueba así de su extraordinario oído y memoria musical. Cuando fue convocado a ejecutar el Miserere en presencia del cantante papal Christoforio, éste quedó pasmado por lo exacto de su interpretación. Toda Roma, y el Papa mismo, supieron que Wolfgang había logrado transcribir el Miserere, lo cual, en vez de castigo, le trajo honores. Fueron también recibidos por diversas de las familias más nobles de Roma. Wolfgang era tomado a veces por un noble alemán o un príncipe, y Leopold, por su tutor. Fueron alojados en la residencia del Mensajero Papal, muy confortablemente y sin exigírseles ningún pago. Partieron de Roma en mayo, viajando acompañados por monjes agustinos, lo cual les ahorraba peligros, a la vez que les aseguraba una amistosa bienvenida y hospitalidad en todos los monasterios del camino.

Nápoles. Permanecieron allí desde mayo hasta junio. Tenían buenas recomendaciones de la corte de Viena, y la Reina Carolina los recibió positivamente; sin embargo, Wolfgang no fue invitado a tocar en la corte. El Rey, aunque no era un ignorante musical, no le importaba en absoluto nada relativo a la cultura. El punto de encuentro con artistas y estudiantes, sin embargo, fue en la casa del embajador británico, Sir Hamilton (a quien Mozart había conocido en Londres). Era violinista y se cuenta que su esposa, la mejor pianista de Nápoles de aquel tiempo, tembló al tocar ante Wolfgang. Encontraron también amigos de Salzburgo y conocidos de Ámsterdam, quienes les aseguraron hospitalidad y todo tipo de asistencia. Bajo estas circunstancias favorables, dio un concierto público con el más brillante éxito, cuya ganancia fue más que necesaria y bienvenida. También encontraron nuevamente a Jomelli, quien los trató de manera sumamente amable y amistosa, y a través de quien conocieron al empresario Amadori; éste le ofreció a Wolfgang un libreto de ópera, que debieron rechazar, dado que ya se habían comprometido en Milán. Ofrecimientos similares, igualmente, debieron rechazar en Bolonia y Roma.

---

[303] Gregorio Allegri (1582-1652), sacerdote, cantante y compositor italiano.

De vuelta en Roma. Fueron invitados a importantes ceremonias, y esta visita le valió a Wolfgang una nueva distinción: fue investido por el Papa como Caballero de la Orden de la Espuela de Oro. Esta condecoración ponía al adolescente de catorce años en el mismo plano que Gluck, es decir, en la cima de la profesión musical de la época. En julio partieron nuevamente.

Bolonia. Aquí se quedaron hasta que fue necesario ir a ensayar la ópera en Milán. Mientras tanto, Wolfgang compuso asiduamente, entre otras cosas, cuatro sinfonías. Visitaban a Martini diariamente y se volvieron íntimos. La Sociedad Filarmónica de Nápoles, fundada en 1666, lo honró con una prueba de admiración y estima. Cumplida una difícil tarea de composición, lo eligió miembro de su cuerpo de "*Compositori*". Tal honor, que nadie había obtenido nunca a una edad tan temprana, era ansiosamente buscado por los compositores más distinguidos, pues los avalaba, según una bula papal, para el puesto de maestro de capilla en toda Bolonia.

Milán. En octubre llegaron a Milán y se dispusieron vigorosamente a trabajar en la ópera[304]. Ya antes del primer ensayo no había nadie que condenara la música de antemano, sea con argumentos de juventud o de simplicidad; declaraban, por el contrario, que fuera imposible que un niño, germano y tan joven, pudiera escribir una ópera italiana. Dudaban de que pudiera entender el "*chiaro ed oscuro*" necesario para el drama, pero después del primer ensayo ya no tuvieron nada que decir. Los "*professori*" (instrumentistas) de la orquesta estaban encantados, y declaraban que la música era clara, distinguida y sencilla de tocar. Los amigos de Mozart estaban exultantes, así como sus detractores, cabizbajos, y los músicos más notables mostraban su favor. La representación tuvo lugar en diciembre, bajo la dirección del mismo Wolfgang, hecho que sobrepasó toda expectativa. Fue repetida veinte veces, siempre con aplauso creciente y teatro lleno. Wolfgang recibió, espontáneamente de parte del público, el apelativo de "Cavalliere Filarmónico", que le fue confirmado luego por la Academia Filarmónica de Verona al designarlo maestro de capilla, en enero de 1771. En cuanto a las ambiciones del niño, él sólo quería que la ópera tuviera éxito a fin de que pudieran estar "todos juntos, otra vez, los cuatro en casa".

Durante esta estadía en Milán se firmó un contrato con el teatro de San Benedetto de Venecia, para escribir la segunda ópera del carnaval de 1773. Cómo fue esto posible, siendo que el contrato estipulaba la residencia en Venecia al mismo tiempo que se había prometido una ópera en

---

[304] Mitrídates, Rey de Ponto

Milán, no es fácil de comprender, salvo por cierta indulgencia de parte el empresario veneciano, sea que se buscara o se hubiera prometido. Sin embargo, el contrato nunca fue cumplido.

Turín. Luego de una breve incursión por esta ciudad, regresaron a Milán desde donde partieron enseguida hacia el Véneto.

Venecia. Llegaron en pleno carnaval y recibieron la hospitalidad de un comerciante, Wider, que era compañero de negocios de Hagenauer. Disfrutaron de todos los placeres del carnaval veneciano, y contaban con cartas de presentación para toda la nobleza, ante quien Wolfgang dio un concierto con éxito brillante. Los italianos reconocían su valor, aunque sólo fue pagado con admiración y aclamaciones (Blot, 2015).

Padua. En el viaje de regreso, emprendido en marzo, pasaron por aquella ciudad, visitando a celebridades musicales del lugar. Wolfgang tocó un excelente concierto de órgano y recibió el encargo de escribir un oratorio.

Vicenza. Aquí permanecieron algunos días a pedido del Obispo, a quien habían conocido en Venecia.

Verona. Se hospedaron en casa de amigos, quienes organizaron una recepción brillante en honor de Wolfgang.

La producción de Mozart en el transcurso de ese período italiano es pasmosa: óperas, oratorios, sinfonías, cuartetos de cuerdas, un centenar de obras, y todas logradas. Ninguna de ellas fue abandonada o postergada, ni suspendida por ninguna interrogación, duda o simple fatiga. Esa actividad desbordante, esa creatividad excepcional, esa felicidad constante, le debían mucho al hecho de estar solo con su padre (Blot, 2015, p.67).

A fin de marzo de 1771 ya estaban de regreso en Salzburgo, enriquecido Wolfgang con muchas experiencias y cargado de honores, sus talentos madurados y sus gustos mejorados; pero con su naturaleza tan simple, modesta e infantil como cuando partieron. Su llegada a casa coincidió con la muerte del arzobispo Segismundo, en diciembre de 1771. Su sucesor fue elegido en marzo de 1771: Hieronymus Joseph Franz von Paula, Conde de Colloredo, Obispo de Gurk, para sorpresa general y tristeza del pueblo, quien depositaba poca esperanza en su gestión (Jahn I, 1882, p.138). Se le encargó a Wolfgang una ópera, como parte de las festividades de su asunción.

Después de ese primer viaje, Leopold y Wolfgang hicieron a Italia otro más, de agosto a diciembre de 1771, y luego un tercer y último viaje, en noviembre de 1772, por tres meses.

El resultado más directo del gran éxito de su ópera fue un encargo de un empresario de Milán para la primera ópera del Carnaval de 1773, con una remuneración aumentada a 130 gigliati. Además, durante el viaje de regreso, Leopold ya había escuchado rumores sobre un documento que estaba en camino desde Viena a Salzburgo, y que él suponía le traería honores inmortales. El archiduque Fernando había pensado nombrar a Mozart en un puesto en su corte en Milán; sin embargo, su madre, la Emperatriz María Teresa, lo desanimó:

> "Tomar a tu servicio al joven de Salzburgo. No sé en calidad de qué, pues no creo que necesites un compositor ni personas inútiles. Si de todos modos esto te produce placer, no quiero impedirlo: lo que digo es que para que no te cargues de personas inútiles y nunca de título (…) eso desprecia el servicio cuando esas personas corren por el mundo como pordioseros" (Blot, 2015, p.69).

No obstante, apenas llegados a su ciudad, se le encargó a Wolfgang, en nombre de la emperatriz María Teresa, componer una serenata teatral o cantata para la celebración del casamiento del archiduque Ferdinando con la princesa María Ricciarda Beatrice, hija del príncipe heredero de Módena, que ocurriría en octubre de 1771, en Milán. La representación[305] eclipsó lo que habría sido la música central, una ópera de Hasse. Además de un grandioso aplauso y el honorario estipulado, la Emperatriz le obsequió un reloj de oro con diamantes, con la miniatura de ella misma esmaltada. Mozart dejaría en herencia este reloj a Joseph Strebl, un comerciante veneciano, con quien jugaba a los bolos.

Aun en estas circunstancias, Leopold tenía poca esperanza de que ni siquiera el éxito de Wolfgang en Milán le serviría para avanzar en su causa con el arzobispo por un puesto más lucrativo que apareciera vacante. Estas consideraciones no preocupaban tanto al hijo como al padre. Fue el período de su vida cuando Wolfgang se enamoró por primera vez; una relación sin consecuencias: él, un joven de 16, y ella, una belleza cuyo nombre la historia no logró conservar y que se casaría poco después (Jahn I, 1882, p.134). Hubo así, entre padre e hijo, por primera vez, según se cree, un secreto (Blot, 2015, p.71). Fue un signo de la salida de la crisálida, que comprometió la unión con su padre, la fusión padre-hijo, que había sido perfecta bajo el cielo italiano (Blot, 2015).

---

[305] Ascanio in Alba

Luego de un nuevo fracaso en la corte de Toscana, donde el archiduque Leopoldo rechazó sus servicios, padre e hijo regresaron a Salzburgo: Mozart no se convertiría en un compositor italiano (Blot, 2015, p.70).

En 1772 hicieron otro viaje a Milán para representar la ópera comprometida[306].

Leopold preveía ya un futuro conflictivo, a menos que tuviera éxito en destrincar a Wolfgang de su puesto indefinido en Salzburgo y colocarlo en un camino más seguro; a esto dirigió todas sus energías (Jahn I, 1882, p.140). Con apoyo de poderosas influencias, Leopold impulsó una solicitud al Gran Duque Leopoldo de Florencia para que asumiera a Wolfgang en su corte. Al principio mostró buena disposición, pero como el trámite se dilataba sin resultado, Leopold pensó realizar un viaje a Florencia y así agilizar tratativas. El notorio éxito de la ópera y el vivo interés suscitado por la persona de Wolfgang, deja poca duda de que otras ofertas que se le hubieran hecho en Italia no prosperaron por causa del arzobispo, quien se negaba a extender el permiso de ausencia (Jahn I, 1882, p.143).

Este viaje a Italia fue el último de su especie. Le confirió a Wolfgang no sólo alcanzar el gran logro de la ópera italiana, sino al mismo tiempo romper los límites de la propia nacionalidad. Entre Bolonia, Roma, Milán y Venecia, el niño prodigio se metamorfoseó en creador adulto. Leopold estaba atento a esa salida de la crisálida al cabo de la cual el niño ya no podría contar con la infancia para seducir y convencer, sino solamente con sus cualidades y virtudes. El padre lo guió en ese pasaje del encanto al mérito. Luego debió convencer al público. El empresario que antes admiraba el milagro, ahora debía celebrar al genio. Leopold lo consiguió, pero también hay que saludar a los públicos de Milán, Bolonia, Venecia: aunque su "*Mozartini*" les inspirara una gran ternura, supieron preferir al gran Mozart y recibirlo (Blot, 2015, p.68). En cualquier caso, a pesar del éxito, Leopold fracasó en su proyecto fundamental: encontrar en Italia un puesto para su hijo, un empleo estable y bien remunerado (Blot, 2015, p.69).

Asimismo, en Italia, Leopold logró el objetivo principal que se había propuesto dos años antes: establecer la reputación de Mozart como un compositor serio digno de encargos operísticos y consideración para un puesto de maestro de capilla en una corte importante. Al mismo tiempo, con una energía ilimitada y extraordinaria habilidad diplomática, Leopold explotó todas las oportunidades para exhibir el arte del teclado de su hijo para una audiencia admiradora de músicos,

---

[306] Lucio Silla

amantes de la música y conocedores. Fue un momento afortunado en el desarrollo de Mozart: no había superado sus años de prodigio y, por lo tanto, fue recibido en todas partes como tal; además, estaba en el primer florecimiento de sus habilidades como compositor maduro que, aunque aún no había establecido un estilo personal o aprendido a extender los límites de la tradición, ya era una característica de composición ejemplar e incluso trabaja en los estilos y géneros existentes, incluida la ópera. seria, el género más apreciado de la época. El reconocimiento generalizado de su talento como compositor y sus poderes como virtuoso hicieron del primer viaje italiano el punto culminante de la carrera de Mozart hasta ese momento. El hecho de que el lugar fuera Italia, el centro de la vida musical europea, transformó un triunfo personal en un evento histórico como bueno, el consistente en un cambio de la supremacía musical de Italia a más al norte, durante la maduración del estilo clásico (Solomon, 2007, p.82).

Naturalmente, Leopold Mozart cosechó sumas sustanciosas durante el primer viaje, teniendo en cuenta los numerosos conciertos públicos de Mozart y el extraordinario número de salones privados y apariciones de gala ante la más alta nobleza. Los gastos de los conciertos fueron mínimos, hasta donde se sabe, y las salas se ponían a disposición sin más. Leopold parece haber renovado su determinación de proporcionar sólo la mínima información financiera en sus cartas a casa, por lo que es difícil evaluar el balance final (Solomon, 2007, p.85). Sin embargo, de vez en cuando, las cartas de Leopold permiten vislumbrar algún dato. Los conciertos privados en residencias aristocráticas generalmente traían cerca de 100 florines. En un concierto privado importante en Milán, le regalaron a Wolfgang una caja de rapé revestida en oro por un valor de 90 florines; en Innsbruck, en un salón de la nobleza, Mozart recibió 12 ducados, unos 50 florines; en Bolonia recibió el equivalente a 90 florines; y para su concierto privado del 2 de abril de 1770 en Florencia en Villa Poggio Imperiale, recibió el equivalente a 112 florines. Mozart probablemente ofreció no menos de veintiséis conciertos de este tipo durante el primer viaje a Italia, ganando hasta 2.000 ó 2500 florines. Por la ópera de Milán le pagaron 1.625 liras, es decir, 450 florines, y alojamiento gratuito durante tres meses. Se puede estimar con seguridad que los conciertos públicos en Milán, Nápoles y Venecia aportaron al menos 2.000 florines. Por lo tanto, incluso sin incluir los ingresos de los conciertos públicos en Mantua y Verona, y dejando a un lado numerosos obsequios costosos de mecenas y admiradores, los Mozart probablemente recaudaron unos 5.000 florines en el primer viaje. En una carta escrita poco después de llegar a Milán, Leopold Mozart calificó sus gastos de las primeras seis semanas como 70 ducados, incluido el viaje, o 7 florines por día.

Escribiendo desde Bolonia en dos ocasiones distintas, mencionó gastos de comida y alojamiento que ascendían a 4,5 florines por día: multiplicando la cifra de gastos más alta de Leopold Mozart por los 470 días completos del viaje, se obtiene un total de 3.290 florines, lo que deja una ganancia mínima potencial de alrededor de 1.700 florines. Pero hubo largos períodos en los que sus hospedajes fueron pagados, incluidos esos tres meses en Milán, y muchas otras semanas en que los amigos los alojaron a un costo mínimo o gratuito. Si se tienen en cuenta estos factores y se supone un costo diario promedio de 4,5 florines, el beneficio potencial se eleva a casi 2.900 florines. Además, ya en noviembre de 1769 arzobispo de Salzburgo obsequió a Leopold con 120 ducados (600 florines) como subsidio para el viaje a Italia. De alguna manera, Leopold Mozart había logrado un éxito que rivalizaba con el rendimiento financiero del Gran Viaje y lo superó en logros musicales. Fue su mejor hora, y según la evidencia de sus cartas a Salzburgo, quizás la más feliz (Solomon, 2007, p.86-7). Las giras de la familia a Londres, París e Italia fueron respaldadas significativamente por el tribunal, tanto mediante subvenciones directas en efectivo como a través de las licencias prolongadas con sueldo de Leopold Mozart. Pero la mejor prueba de la condición de hijo favorito de Mozart reside en los encargos y la interpretación de su música en su pueblo de origen (Solomon, 2007, p.98).

Así, si los viajes a Italia fueron la culminación de las habilidades de Leopold como empresario, sus mayores triunfos cerraron con un gran fracaso, pues no logró asentar a Mozart, y a él mismo, en puestos seguros y prestigiosos. Aun dado el éxito popular de sus óperas italianas, Mozart no fue invitado de nuevo a escribir alguna otra ópera para Milán, ni recibió encargos de otros centros italianos; esto pone de relieve quizás que la solicitud de su padre por un puesto permanente chocó irreversiblemente contra la oposición de la emperatriz. Por el momento, la carrera de Mozart como virtuoso había llegado a su fin, ya que era demasiado mayor para ser un niño prodigio y aún no había creado con su música todos los vehículos —en particular, el concierto para piano— que le abrirían las salas de conciertos y los salones de la nobleza alemana. Leopold Mozart tuvo que dibujar una vez más nuevos planos (Solomon, 2007, p.94).

Años de juventud. Durante el siguiente tiempo a Wolfgang se le pagaba un salario anual de 150 florines, una suma pequeña que, sin embargo, se comparaba favorablemente con los salarios de otros músicos de Salzburgo, incluidos los 250 florines de su padre como maestro de capilla adjunto. Pero si en Salzburgo no le pagaban sumas ni remotamente cercanas a lo que podría haber ganado en otro lugar como intérprete virtuoso o compositor independiente, todavía era muy

apreciado en su ciudad natal, especialmente cuando se tiene en cuenta su juventud. Según su propia percepción del asunto, se puede decir con justicia que durante sus años en Salzburgo alcanzó el estatus de hijo predilecto, gozando de aprobación y favor. En Salzburgo, en la década de 1770, a juzgar solo por la evidencia de las obras que compuso allí y sus amplias oportunidades de interpretación, Mozart fue entendido, alentado y se le dio un margen extraordinario para exhibir sus habilidades como virtuoso y desarrollar sus capacidades compositivas (Solomon, 2007, p.98). Es cierto que existían limitaciones drásticas a lo que Salzburgo podía ofrecerle —en forma de ópera, conciertos y grandes músicos— pero dentro de esas limitaciones, el acceso de Mozart a la vida musical de Salzburgo fue muy privilegiado. Desde el momento de sus primeros triunfos en la corte imperial de Viena en 1762, el niño Mozart fue considerado como la joya brillante de la corona de Salzburgo, y los Mozart se habían convertido en embajadores culturales cuasi oficiales del arzobispado de Salzburgo, en cuyo nombre habían deleitado al público en todas las principales capitales y cortes de Europa. En sus viajes en todas partes eran identificados como ciudadanos de Salzburgo y como empleados de los príncipes-arzobispos de esa ciudad.

En el verano de 1773 el arzobispo viajó a Viena y Leopold vio en esto la oportunidad de seguirlo junto con Wolfgang. No puede haber duda de que Leopold estaba ansioso por que Wolfgang quedara permanentemente conectado con la corte, sea en Viena como en algún otro lugar (Jahn I, 1882, p.145). Originalmente pensaban en una corta ausencia, pero ya en Viena, el arzobispo les concedió una extensión. Lograron una audiencia con la Emperatriz, quien los recibió cordialmente, pero sólo eso. Leopold no tenía la menor idea de la activa hostilidad que ella sentía por los Mozart, esas "personas inútiles" (Blot, 2015, p.78). Los gastos de alojamiento en Viena superaban cualquier posible ingreso, pero aun así Leopold prefirió extender su estadía confiando en lograr posibilidades, aunque finalmente regresando a Salzburgo.

En este mismo período les llegó un encargo de Múnich para escribir una ópera cómica[307], para el carnaval de 1775. Era presumible que este encargo se produjera gracias a la influencia del Príncipe Obispo de Chiemsee (Baviera), Conde Ferdinando von Zeil, gran entusiasta de la música de Mozart. Además, Maximiliano III, Duque de Baviera y Elector, también había mostrado gran interés por el joven Mozart. Por todo esto, le resultó imposible al arzobispo de Salzburgo negarles el permiso. Partieron en diciembre de 1774 y el estreno fue en enero de 1775, con gran éxito. En

[307] *La finta giardiniera*

Salzburgo se corrió el rumor de que Wolfgang entraría al servicio del Elector en Múnich, hecho que jamás se produjo.

El año 1776 fue especialmente rico en música de iglesia. No se registran conciertos de Wolfgang en la corte, presumiblemente por causa de la animosidad del arzobispo en su contra (Jahn I, 1882, p.153).

La familia Mozart parecía tener asegurados sus ingresos. El apartamento en el que vivían era muy cómodo. Leopold, con su puesto de vice maestro de capilla tenía un sueldo razonable. Lo completaba además el medio salario que el arzobispo Colloredo le había otorgado a Wolfgang (250 florines) junto con el título de maestro de conciertos, que lo convertía en servidor de su corte. El padre y el hijo daban clases a niñas de la elite de Salzburgo. Nannerl, la hermana de Mozart, también lo hacía. Por otra parte, y a pesar de todos los gastos, el viaje a Italia y los encargos de obras (óperas, serenatas teatrales, misas y oratorios) seguramente produjeron importantes beneficios. La familia gozaba de una buena posición, aunque en sus cartas, Leopold expresaba continuamente sus temores, quejas y preocupaciones económicas. En el aspecto social, la situación de la familia también parecía favorable, y frecuentaban a la nobleza y la clase alta (Blot, 2015, p.75). Los Mozart estaban en términos familiares con muchos oficiales de la corte, se visitaban mutuamente por las tardes y noches, y jugaban a las cartas o hacían música. Iban a conciertos o mascaradas, jugaban a los bolos o las cartas. En cambio, no tenían juicios de naturaleza favorable respecto de relaciones con familias de la clase plebeya (Jahn I, 1882, p.335).

De entre los encargos privados, una parte tuvo su origen en un adinerado comerciante, Sigmund Haffner, y otros, de parte de algunos personajes de la aristocracia. Para el primero, Wolfgang escribió una obra en ocasión del casamiento de su hija; la condesa Antonia Lodron, parienta cercana de Colloredo, y de quien Mozart se convirtió en su favorito, le encargó varias obras[308]; también la condesa Lutzow, esposa del comandante de la fortaleza, le requirió sus composiciones. Eran relaciones brillantes y rentables, demostrando ser un admirable compositor y atento a los gustos de la sociedad (Blot, 2015). Para una visita del archiduque, Colloredo le encargó una serenata dramática[309]. También compuso obras para clave, principalmente escritas para alumnos y músicos amateurs, entre los cuales se encontraban miembros de la aristocracia. En 1775

[308] Entre ellas, el concierto galante para tres pianos, K 242
[309] *Il Re Pastore*

un terrateniente (Buron Dürnitz) le encargó algunas sonatas para piano, pero olvidó enviarle el dinero correspondiente, luego de haber sido correctamente remitidas.

Sin embargo, Wolfgang era desdichado en Salzburgo (Blot, 2015, p.79). La prueba de que se sentía prisionero y quería escapar es la carta que le escribió al Padre Martini: "vivimos en el mundo para esforzarnos por aprender siempre… Oh, cuántas veces quise vivir cerca de usted… vivo en un país en el que la música hace muy poca fortuna". Le dijo que allí estaba solo y no podía escribir lo que deseaba: "Me divierto mientras espero poder escribir música de cámara y de iglesia". La situación familiar tampoco era brillante: "Mi padre es maestro de capilla… Tiene ya treinta y seis años de servicio en la corte: sabe que al arzobispo no le gustan las personas de edad avanzada". La carta es un pedido de auxilio, pero que no fue escuchado (Blot, 2015, p.79). Mozart vivía un drama. Las humillaciones eran evidentes. Como todo mediocre, Colloredo no podía soportar la presencia de un verdadero talento. ¿Qué esperaba el joven genio de veinte años? Sin duda, escribir óperas. El déspota ilustrado acababa de cerrar el teatro, y de ese modo, quedaba excluida toda posibilidad de presentar una obra en Salzburgo (Blot, 2015, p.80).

El puesto que tenía en Salzburgo, desproporcionado como era a sus actuaciones y a lo prometido, no podía no dejar de satisfacerlo a medida que se hizo consciente de sus potencialidades. Cumplidos veintiún años de edad se podía considerar a Wolfgang al mismo nivel como ejecutante de clave, órgano y violín que los máximos maestros de la época, siendo además sus capacidades de composición aún mayores (Jahn I, 1882, p.327). A esta edad - algo sin precedentes - ya tenía una obra suficiente no sólo para establecer su fama en su generación, sino para garantizar su lugar en la historia. Su angustia era la de llegar a saber qué clase de músico sería. ¿Quién sería Mozart? La dificultad del enigma consistía en el hecho de que ya había encontrado la respuesta. Toda Europa melómana podía dársela. A los veinte años, ya tenía un pasado difícil de superar. ¿Seguiría siendo el mismo? ¿Debía inventar otro Mozart? Que el problema se le planteara en términos de fugas o conciertos, de óperas, serias o bufas, de música galante o religiosa, no lo hacía menos agudo y doloroso. Lo hacía quizá más complejo, al impedirle una fórmula simplificadora pero salvadora (Blot, 2015, p.81). Debía componer a pedido para tal fiesta o tal baile, y hasta tenía que escribir "*Taffelmusik*[310]", para acompañar una comida, ¿Tenía tiempo y medios para oír la música que estaba en su interior, cuando la que le encargaba Colloredo se hacía

[310] Podría traducirse como "música de sobremesa"

más exigente? Soñaba con escribir lo que quería, no lo que debía, y lo soñaba con mayor fuerza cuando sentía que un tercer Mozart –"universal", como dice Alfred Einstein[311]- pugnaba por nacer. Este nacimiento era muy doloroso, sobre todo porque entrañaba un trastocamiento de la relación que había sostenido hasta este momento su inocencia y su personalidad: la relación con su padre. Después de haber sido durante tanto tiempo, y con tanta felicidad el hijo, Mozart debía pensar en renunciar a ello (Blot, 2015, p.82).

Leopold, así como había preferido alentar el aspecto creador de su hijo en vez de optar por su talento virtuoso, que era más rentable y en forma más inmediata, se negaba a conformarse con esa brillante situación; la consideraba humillante y sufría por su hijo. El músico anunciado y la música prometida privarían a Leopold de su hijo, lo dejarían sin apoyo y sin razón para vivir, puesto que esa razón era su hijo. Pero de todos modos persistió en su esfuerzo de liberar a Wolfgang (Blot, 2015, p.83). Por otro lado, era necesaria una precaución especial, pues los enemigos podrían aprovechar la oportunidad para desplazarlos a los dos juntos (Jahn I, 1882, p.345).

Leopold había tratado enérgicamente de encontrar un nuevo mecenas. Ese habría sido el propósito de los viajes que hizo junto con su hijo, a Viena en 1773, y a Múnich en el invierno de 1774-1775. Naturalmente, Leopold esperaba ocultar el propósito de estos viajes (Solomon, 2007, p.107). Leopold calculó mal una vez más, al no comprender la profunda antipatía que despertó en la corte imperial y subestimar las conexiones vienesas del arzobispo Colloredo. Era de esperar que su relación se hubiera deteriorado, ya que en ese momento no cabía duda de que el arzobispo era muy consciente de la volubilidad de los Mozart, de la falta de lealtad a él y a Salzburgo (Solomon, 2007, p.110).

Múnich, Augsburgo y Mannheim. París. Leopold siempre vio desde el comienzo que Wolfgang nunca ocuparía un puesto valioso en Salzburgo y se esforzaba en vano en conseguirle un puesto en alguna otra corte; después de su ópera en Múnich, si no quería ser olvidado, tenía que desplegar sus capacidades como compositor e intérprete. Pidieron permiso al arzobispo para viajar, así como un aumento de salario, pero ambas cosas les fueron rechazadas; no permitiría a sus súbditos ir en expediciones de mendigos (Jahn I, 1882, p.346). Una primera carta no tuvo respuesta; una segunda carta, infinitamente respetuosa, explicaba el plan de la gira que deseaban realizar, pero

[311] Alfred Einstein (1880-1952), musicólogo y crítico musical alemán

su pedido fue rechazado porque el emperador José II, que regresaba de París[312], pasaría por Salzburgo y había que llenar la capilla. Una tercera petición enojó mucho a Colloredo y la rechazó de plano en lo concerniente al padre, y puso tantos obstáculos respecto del hijo que Wolfgang terminó presentando su renuncia. El arzobispo aceptó la renuncia del modo menos agraciado y era esperable que su enojo se extendiera al padre y que fuera tachado de la lista de músicos, aunque esto no sucedió.

Esta situación le produjo a Leopold la más profunda ansiedad y comenzó a doblar presión respecto de las dificultades y objeciones del viaje. Se propuso arreglar visitas a las ciudades más grandes, especialmente que fueran residencias de las cortes, y donde los conciertos pudieran cubrir los costos del viaje y los encargos de composiciones hicieran posible una estadía prolongada, terminando, quizás, en un compromiso estable. Insistía en que el único esfuerzo era ganar un nombre, hacer dinero y obtener un puesto; la gratificación personal y la mera diversión debían quedar en un plano más lejano: "Hacer dinero debe llenar toda tu atención, y la economía debe ser todo tu cuidado, de otra manera un viaje no tiene beneficio, al contrario, lleva a las deudas[313]"; "el objetivo del viaje es, fue y debe ser la adquisición de un puesto fijo y hacer dinero[314]" (Jahn I, 1882, p.347).

En sus cálculos previos, estimó que el beneficio del viaje difícilmente cubriría los gastos, y que tenía que arreglar tener una suma siempre a mano para el caso de emergencias. Como no tenía propiedades y las ganancias del primer viaje habían desaparecido, estaba obligado a pedir prestado, si bien su conciencia aborrecía tener deudas; sus amigos Hagenauer[315] y Bullinger[316] enseguida vinieron en su asistencia. Cortó al máximo los gastos domésticos para él y su hija, y asumió una vez más "la poco agradable tarea de dar clase", mal paga y agotadora (Jahn I, 1882, p.349).

Wolfgang, por su lado, vivía dentro de su arte e imaginaba que el resto vendría por sí mismo; carecía de la experiencia y de la astucia práctica del padre. La perspectiva de, finalmente, escapar del detestado Salzburgo se presentaba demasiado promisoria como para permitirle prestar

---

[312] Había ido "a sermonear a su hermana María Antonieta y explicarle a su cuñado Luis XVI cómo se hacían los hijos" (Blot, 2015, p.85)
[313] Carta de Leopold Mozart a su hijo, Salzburgo, 5 de octubre de 1777
[314] Carta de Leopold Mozart a su hijo, Salzburgo, 27 de noviembre de 1777
[315] Johann Lorenz Hagenauer (1712-1792), comerciante
[316] Joseph Johann Nepomuk Bullinger (1744-1810), teólogo alemán

atención a sus advertencias. Leopold, en cambio, sabía ver una oportunidad o retirarse cuando no iba a resultar en nada (Jahn I, 1882, p.348).

No estaba dispuesto a confiar dejar a su hijo totalmente solo. Sabía la incapacidad de Wolfgang en todos los aspectos de la vida práctica, particularmente en viajar, dado que no conocía las diferencias de cambio, y no tenía idea de cómo empacar, o nada de ese tipo. Veía los obstáculos que la envidia y la desconfianza le pondrían con certeza en el camino de un joven que buscaba abrirse su camino mediante un talento superior y grandes hazañas. Sobre todo, tenía miedo del temperamento de su hijo, sabiendo que su franqueza absoluta y su buena naturaleza, unidas a su entusiasmo e inclinación a respuestas apresuradas, lo harían presa fácil de cualquiera que quisiera usarlo o perjudicarlo. Como Leopold no podía acompañarlo, lo acompañó su esposa. La madre sería la encargada de velar por el niño (que tenía veintiún años). Que conocía el mundo, de Nápoles a Londres, de Viena a París y mucho más que los demás jóvenes de su tiempo y su edad. Lo creían incapaz de guiar sus propios pasos sin la ayuda de mamá, incapaz de vivir solo, de hacer solo su carrera (Blot, 2015, p.87).

Partieron en septiembre de 1777; Leopold quedó inconsolable en su soledad, mientras que el hijo, en cambio, respiraba libre y aliviado de dejar atrás Salzburgo (Jahn I, 1882). La experiencia de viaje que hasta ahora había conocido había sido siempre de éxito y de protección contra todo tipo de requerimiento cotidiano; poco imaginaba que sería este el primer paso en un sendero espinoso, en el que a partir de entonces encontraría dificultad, oposición, pena y dolor (Jahn I, 1882, p.350).

Múnich. En esta ciudad, Wolfgang encontró amigos y protectores, y estaba seguro de que conseguiría todo gracias a su encanto y talento; sin embargo, pronto se decepcionó. El encanto y el talento, por grandes que fueran, no bastaban, ya que los hombres, lejos de inclinarse ante ellos, cerraban filas porque temían que se revelara de ese modo su propia mediocridad (Blot, 2015, p.89). Munido con los diplomas de las academias de Bolonia y de Verona, junto con las recomendaciones del Padre Martini, Wolfgang apuntó a presentarse ante el Elector Maximiliano, así como ante potenciales mecenas. El contexto parecía favorable; se representaba sólo ópera italiana, dado que la ópera alemana no existía, y solamente se cantaba en alemán lo traducido del francés o italiano. Así, sería valorado un músico totalmente devoto a la ópera alemana.

Su primer contacto fue con el director del teatro de la corte (Conde Seeau), quien le aconsejó no demorar una entrevista con el Elector, habida cuenta de que Múnich necesitaba un compositor

de primer nivel y de que existía claro interés en desarrollar ópera alemana. El Elector sostenía económicamente una banda y un ballet, financiándolos con una contribución anual de 9.000 gulden. Este dinero lo administraba el propio Seeau, quien proporcionaba el teatro y la actuación, contratando a los miembros de dos compañías, mayormente nativos de Múnich, que cobraban de 8 a 12 gulden por mes. Mostró personal interés en que Mozart pudiera sumarse al equipo.

Seguidamente Wolfgang se presentó ante el príncipe-obispo de Chiemsee (el Conde Zeil, quien se encontraba en Múnich en misión diplomática). Éste le prometió hacer lo mejor que pudiera ante el Elector, pero días más tarde le escribió que "no podría hacer mucho aquí" y le refirió una reunión con aquel en la que le expresó que "era demasiado pronto", que el Elector aconsejaba a Wolfgang viajar por Italia para hacerse de un nombre y, en cualquier caso, que no existían puestos vacantes que cubrir (Jahn I, 1882, p.352). Pudo, sin embargo, presentarse personalmente ante el Elector, y expresarle, como prueba de que podía servir en cualquier corte, que había estado en Italia tres veces ya, que había escrito ya tres óperas, y que había sido elegido Miembro de la Academia en Bolonia. Pero la respuesta fue que no había vacantes.

Viendo que no se lograba concretar ninguna contratación, un conocido se ofreció a fundar una sociedad de conciertos y admiradores, reuniendo a diez personas amigas, las cuales pondrían 1 ducado por mes, o bien, 600 florines por año; a estos ingresos se podrían sumar eventuales encargos de parte Seeau, estimados en 800 florines anuales. A Wolfgang le entusiasmó la idea, pero la decisión no la tomaría sin la aprobación de del padre. Leopold mostró grandes escrúpulos, dudando de si esta gente mantendría su palabra y por cuánto tiempo; en cualquier caso, la cuestión debía implementarse de inmediato o ser rechazada, pues no concebía que Wolfgang permaneciera allí gastando dinero y perdiendo tiempo, dado que, hasta ahora, de Múnich, no era esperable ninguna ganancia, y sólo cumplidos y promesas.

No obstante, Wolfgang pensó que debía quedarse, calculando que sería factible obtener 300 florines del Conde Seeau por encargos eventuales, a lo cual podría sumar otros 500 florines que éste pagaría por un proyecto imaginado por Wolfgang de escritura de cuatro óperas anuales, con el entendimiento de que hacer resurgir el teatro nacional era el deseo del príncipe elector, así como de la opinión pública (Blot, 2015, p.89); también contaba con tener siempre invitaciones particulares. Asimismo, no consideraba que un salario de 300 gulden fuera bajo, aun por semejante labor; sin embargo, Seeau consideró que tal proyecto excedía sus propias posibilidades de riesgo y no lo concretó.

Fue decisiva la expresión de Nannerl, la hermana de Wolfgang, al decir que "no resultaba ningún honor permanecer en Múnich sin un puesto oficial", y por lo tanto sería mejor "buscar en otra corte"; asimismo, en palabras de Leopold, "eso, lejos de honrarte, nos convertiría en objeto de burla del arzobispo"[317] (Blot, 2015, p.90) (Jahn I 1882, p.357). El padre no deseaba otra cosa que los viajeros se fueran lo antes posible: pensaba que ni bien se constatase que no se puede obtener nada, es mejor irse y, además, siempre quedarían los buenos amigos, que seguirían gestionando la búsqueda de oportunidades.

Un conocido de la gira italiana que se encontraba circunstancialmente en Múnich[318], le ofreció posibilidades para escribir una ópera en Nápoles. El padre no lo objetó, pero entendió que esto podría ser un interludio que lo distrajese del objetivo del viaje. En cualquier caso, la negociación no tuvo ningún avance. Asimismo, Leopold también trató, infructuosamente, de lograr un contrato para una ópera en Venecia.

Augsburgo. Fue recibido cordialmente por su tío y familiares. Según las recomendaciones de Leopold, se dirigió inicialmente al consejero de la ciudad (von Langenmantel). El siguiente contacto fue con un celebrado fabricante de órganos y pianos (Stein[319]). Logró el apoyo de un círculo de conocedores, para organizar algunos conciertos. Sin embargo, un primer concierto, para un grupo de aristócratas, no pudo concretarse, pues estos no lograron reunir los dineros suficientes. Un segundo concierto, dentro de un círculo de amistades, produjo una crítica óptima en el diario local, aunque un beneficio exiguo: 90 gulden, con gastos de 16 gulden y 30 kreutzer.

En octubre de 1777, Wolfgang y su madre partieron de Augsburgo hacia Hohenaltheim, la residencia del Príncipe Oetting-Wallerstein. En esta pequeña corte la música era tenida en el más alto honor. Desafortunadamente, el príncipe se encontraba con un ataque de melancolía y no lograba soportar la música, de modo que no se logró nada. Sin embargo, tuvieron que quedarse unos días, pues la madre de Wolfgang se enfermó severamente de gripe.

---

[317] Carta de Leopold Mozart a su hijo, Salzburgo, 6 de octubre de 1777

[318] Josef Mysliveček (1737-1781), compositor boehmio

[319] Johann Andreas Stein (1728 - 1792) fue un destacado fabricante de órganos, clavicordios, claves y pianos. Fue el fundador de una tradición de pianos de construcción que fueron utilizados por Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

En Augsburgo, a través de la relación con su prima, Wolfgang accedió a una liberación sexual breve y sin consecuencias, que fue importante para su desarrollo como hombre (Blot, 2015, p.92).

Mannheim. Llegando a fines de octubre de 1777, la estadía fue mayor de la planeada y aunque las oportunidades que se abrieron no terminarían cumpliéndose, los meses pasados aquí fueron fructíferos en el desarrollo de Wolfgang, tanto musical como moral. La larga permanencia en una ciudad tan acabada y genuinamente musical como Mannheim debe haber tenido un efecto más permanente sobre Wolfgang que el que recibió en Salzburgo, Augsburgo o incluso Múnich: se sentía por primera vez en una atmósfera profesional adecuada, y asimismo familiar (Jahn I, 1882, p.380). No pedía más que ponerse a prueba (Blot, 2015, p.93).

Habiendo entrado enseguida en contacto con un famoso flautista, compositor y virtuoso (Johann Baptist Wendling), y quien a su vez le presentara al maestro de conciertos de la orquesta (Christian Cannabich), Wolfgang rápidamente se hizo apreciado y admirado, tanto por su rapidez y predisposición para componer como por sus ejecuciones en órgano y piano. Compuso un concierto para oboe, que fue representado cinco veces al cabo de pocos meses.

Trabó conocimiento con miembros de la orquesta local (Wendling y Ramm), quienes planeaban hacer un viaje a París, buscando dar conciertos juntos; le propusieron a Mozart acompañarlos, dado que tal compositor y virtuoso fortalecería inconmensurablemente la compañía. Estaba fuertemente inclinado a consentirlo y le escribió a su padre. Entonces, Wolfgang y su padre concibieron por primera vez la idea de ir a París. Según el consejo de aquellos amigos, “París es el único lugar donde se puede hacer fama y dinero, quien haya escrito un par de óperas en París se hace hombre en seguida”. En cuanto a las posibilidades económicas, se enteraron asimismo de que a través de las instituciones de conciertos (los *Concerts Spirituels* y la *Académie des Amateurs*), se pueden obtener ganancias de 5 louis d’ors por sinfonía; además, es factible dar lecciones a 3 louis d’ors por un conjunto de doce, así como editar sonatas, tríos y cuartetos por suscripción (es decir, firmando un contrato de comisiones). Era práctica habitual de los compositores de Mannheim amigos de Mozart mandar sus obras a editar en París, así como realizar viajes frecuentemente.

Los planes de viaje consideraban también que en París podrían contar con toda la ayuda del influyente Barón von Grimm (amigo de la familia, a quien habían conocido en su anterior estadía en París). Evaluaron también la posibilidad de que Wolfgang viajase sin su madre; sin embargo, Leopold objetó que no valía la pena considerar un eventual ahorro por cuestiones de alojamiento,

y antes bien favorecer que estuvieran juntos, cuidándose mutuamente; tampoco juzgaba factible que ella retornase sola de Mannheim a Salzburgo. La consigna más madurada era que la estadía en París no debía limitarse a semanas o meses, sino durar hasta que Wolfgang ganara suficiente fama y dinero.

Siendo que lo razonable era partir después del invierno, los Mozart apuntaron entonces a conseguir el ingreso que sostuviera económicamente a Wolfgang y a su madre hasta la partida. Una posibilidad era un puesto en la banda del Elector, para lo cual consiguieron la mediación de un allegado a la corte (el Conde Savioli). Las gestiones resultaron infructuosas pues las ocupaciones de la corte le impidieron al Elector conceder audiencia. En cambio, Wolfgang fue recibido por su esposa, quien lo recordaba de su anterior estadía cuando niño; dio un concierto ante ella, en el mes de noviembre de 1777, y días después Savioli le hizo llegar un presente, un reloj de oro de valor de 20 caroli. Wolfgang escribió: "10 caroli de oro en efectivo habrían sido más útiles" (Jahn I, 1882, p.392).

En cuanto a las perspectivas en otras cortes o ciudades, los Mozart concluyeron que, en Frankfurt, y así también en Bonn, no habría nada para hacer. En Mainz, sin embargo, y con ayuda de contactos, se podrían organizar conciertos privados ante el Elector, dado que era una persona entusiasta de la música; asimismo en Coblenza, con el Elector Clemens (con quien Wolfgang también se había conocido de niño). Por el momento, París pasó a ser un último recurso, evaluada como una empresa difícil y riesgosa.

Mientras tanto, el Elector de Mannheim convocó Wolfgang temporalmente para la educación musical de sus hijos; tuvo oportunidad de tocar largamente ante él, así como tomar la iniciativa de ofrecerle componer una ópera en su honor, pero esto tampoco se formalizó. Se especula que aquel nunca concretó una contratación de Mozart por razones políticas: tendría ambiciones respecto de la sucesión de Baviera, para lo cual necesitaba estar en buenos términos con los Habsburgo, protectores de Colloredo, a quien habría consultado respecto de Wolfgang (Blot, 2015, p.93).

Cuando llegaron a Mannheim, Wolfgang y su madre contaban apenas con 60 gulden. A esta altura, la deuda que Leopold debió asumir para financiar el viaje ascendía a 450 florines. Junto con esta circunstancia, le hizo pesar al hijo que hasta el momento habían vivido de esperanzas, y que no le mandaban los detalles de gastos; le aconsejaba "prever, considerar, calcular" y le advertía que quedarse sin dinero equivaldría a "no tener amigos, aun dando lecciones, componiendo sonatas

y tocando sin límite todas las noches" (Jahn I, 1882, p.394). La respuesta de Wolfgang refirió, entre otras cosas, a: "…sea lo que pase, está bien si uno tiene salud; la felicidad consiste en la imaginación[320]" (Jahn I, 1882, p.395).

Afortunadamente apareció un encargo particular, de parte de un admirador de Wolfgang (el señor de Jean, originario de Holanda), quien le prometió 200 florines por tres conciertos cortos y fáciles y dos cuartetos para flauta. Por su lado, su amigo Cannabich le consiguió un par de alumnos de buena paga, así como la gestión para editar por suscripción dos duetos para piano y violín. Asimismo, Wendling le consiguió alojamiento con un matrimonio, a cambio de clases para su hija.

Durante este tiempo, el día de Wolfgang se consumía exclusivamente componiendo y dando clases. No se levantaba antes de las ocho horas (pues, estando su habitación en planta baja, no disponía de luz); a las diez se ponía a componer hasta las doce o doce y media; luego iba casa de Wendling y escribía un poco más hasta la una y media horas, hora del almuerzo. A las quince horas daba lecciones de canto (a 4 ducados por 12 lecciones). A las dieciséis horas volvía a casa a dar clases a la hija de sus anfitriones. A las dieciocho horas iba a casa de Cannabich a dar clases a su esposa; allí se quedaba a cenar, hablaban o tocaban un rato, y a veces leía.

En diciembre de ese año se produjo la muerte del Elector Maximiliano, lo que causó la partida del Elector de Mannheim, Karl Theodor, hacia Múnich. Los rumores de la decisión de trasladar la capital de Mannheim a Múnich produjeron incertidumbre y alarma, especialmente entre los músicos.

En esa época Wolfgang tomó conocimiento de una posibilidad en Viena. El Emperador estaba pensando establecer la ópera alemana en Viena, requiriendo un joven maestro de capilla, alemán, genial y capaz de producir algo nuevo. "Si el emperador me da 1.000 florines, escribiré una ópera, y si no me paga, lo haré lo mismo[321]" (Jahn I, 1882, p. 406). Pidió entonces a su padre que escribiera a todos los posibles contactos en Viena para que hicieran saber que se encontraba en situación de servir al Emperador, ofreciendo también una prueba, sin condiciones. De parte de su conocido Messmer, recibió alicientes de que debía ir a Viena, pues en esta ciudad "siempre hay espacio para el talento verdadero". La realidad era, sin embargo, nada prometedora. Por un lado, según Leopold, "el Emperador era como el arzobispo: quería buenas cosas a un precio bajo[322]"

---

[320] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, Mannheim, 29 de noviembre de 1777
[321] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, Mannheim, 11 de enero de 1778
[322] Carta de Leopold Mozart a su hijo, Salzburgo, 29 de enero de 1778

(Jahn I, 1882, p. 406). Por otro lado, era presumible que no contrataran a nadie, particularmente porque ya estaban al servicio del Emperador los encumbrados Gluck y Salieri. Asimismo, recomendar a alguien era el camino más seguro hacia su fracaso: no había abogado que se pudiera usar para llegar al Emperador, pues éste arreglaba todo por sí mismo de acuerdo con sus propias ideas y gustos. Siendo esta la situación, otro camino posible era escribir una ópera y enviársela al Emperador; pero esto habría requerido indefectiblemente la presencia de Wolfgang en Viena.

Sin abandonar la idea de que una permanencia mayor en Mannheim podría traer aún algún contrato de largo plazo, Leopold le escribió al Padre Martini en diciembre de 1777, para que usara su influencia con el Elector de Milán, aunque sin ningún resultado.

En diciembre de 1777 murió el organista de Salzburgo (Anton Cajetan Adlgasser), y la postulación de Wolfgang no sería algo inaceptable. Quien ocupase el cargo debía ser un excelente ejecutante de teclado, tener buena apariencia y modales, y ser capaz de dar lecciones a las damas de la corte. Sin embargo, Wolfgang rechazó totalmente siquiera considerar la idea.

Durante los meses siguientes, acontecieron una serie de situaciones que parecieron evidenciar que Wolfgang se hiciera ciego a sus propios intereses y olvidara sus deberes para con la familia (Jahn I, 1882, p.417). En principio, Wolfgang, y quizás llevada por él también su madre, comenzaron a manifestar reticencias respecto de la compañía de Wendling, alegando cuestiones de carácter moral, que los llevaron a no sumarse al viaje que éste emprendió en febrero de 1778. Por otro lado, pasando el tiempo, Wolfgang no terminó el encargo del señor de Jean, el cual partió para París pagándole sólo la mitad (aunque en realidad sólo 96 florines, por un error con el cambio). Le informó a su padre que sólo escribió dos conciertos y tres cuartetos, pero que le haría el envío del resto comprometido a París, a través de Wendling, y cobraría entonces el saldo; explicaba que la dificultad residía en "no tener ni una hora de paz"; y también que "iba a su ritmo" y que "podía permanecer todo el tiempo que quisiera en Mannheim"[323] (Jahn I, 1882, p.413), alegando un costo nulo de alojamiento y comidas. Otras razones de dilación tenían que ver con una supuesta conveniencia en publicar las obras en París y no en Mannheim, donde las condiciones editoriales eran económicamente más favorables. Leopold manifestó su enojo advirtiéndole a Wolfgang de su "seria tendencia a la procrastinación"[324] (Jahn I, 1882, p.413). También le explicitaba que contaba con aquel dinero para cubrir los costos de la visita a Mannheim y el viaje a París, siendo que ahora

[323] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, Mannheim, 14 de febrero de 1778
[324] Carta de Leopold Mozart a su hijo, Salzburgo, 11 de diciembre de 1777

deberá asumir él mismo ese costo aumentando su endeudamiento, que entonces ya alcanzaba los 700 florines. Además, le hacía pesar que "el destino futuro de tus viejos padres y de tu hermana está en tus manos"[325] (Jahn I, 1882, p.412). Mientras tanto en Salzburgo, Nannerl, se esforzaba en dar lecciones de música y crecía en la conciencia de que después de la muerte de su padre, su música iba a ser el único sustento para ella y su madre. Al expresarle sus preocupaciones al hermano, éste le respondió: "no llores por nada"[326] (Jahn I, 1882, p.416).

La explicación de todos estos hechos fue sin duda la pasión por una joven cantante, Aloysia Weber, de quince años de edad, con un extraordinario talento y una belleza de voz que desarrollara bajo las lecciones de Wolfgang. Una serie de circunstancias infelices de la joven incrementaron el ardor generoso del enamorado. Su padre tenía un puesto de subalterno en el teatro y un ingreso muy modesto: 200 florines anuales, que sostenían a una familia de mujer y cinco hijos. Con él organizó un viaje a Kirchheim-Poland, para ver a la Princesa de Orange quien, habiendo conocido al Wolfgang de niño, reclamaba su presencia para saludarla por el año nuevo de 1778. El objetivo económico del viaje era obtener al menos 8 Louis d'or, ofrecerle cuatro canciones y darle una sinfonía. El resultado fue el cobro de 7 louis d'or en monedas de plata, pero un beneficio de sólo 42 florines, pues Wolfgang asumió el costo de viaje de ambos viajeros. Le prometió a su padre, en próximos viajes, hacerse cargo sólo de lo suyo, y le explicaba que "asistir a una familia pobre, sin hacerme daño a mí mismo, me place hasta la más profundo de mi alma[327]" (Jahn I, 1882, p.422).

Entonces Wolfgang pergeñó un proyecto que, a la vez que unir dos pasiones (el afecto por Aloysia y su impulso irresistible por componer óperas), tendría beneficios para ambas partes, la familia Weber y él mismo. Le explicaba a su padre que viajaría con el señor Weber (al igual que lo había ya hecho con Leopold y descontando su misma protección paternal), llegaría hasta Italia, obtendría (con la ayuda de los contactos de Leopold) un puesto de "*prima donna*" para Aloysia, y junto con esto, además de organizar conciertos para Wolfgang y el señor Weber, pasaría también por Salzburgo.

El rechazo de Leopold fue fulminante; para Wolfgang fue un gran peso para su corazón y respondió con sumisión infantil. Fue una lucha contra sí mismo, estuvo varios días enfermo y encerrado sobre sí mismo; pensar que había defraudado la confianza de su padre lo rendía

---

[325] Carta de Leopold Mozart a su hijo, Salzburgo, 16 de febrero de 1778
[326] Carta de Wolfgang A. Mozart a su hermana, Mariana, Mannheim, 19 de febrero de 1778
[327] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, 4 de febrero de 1778)

inconsolable. Con los días, la confianza amorosa en su padre volvió a ganar supremacía. “Primero Dios, luego papá, era mi lema de niño y estoy seguro de que lo sigue siendo”. Fue el hijo quien capituló de inmediato y se sometió y Aloysia no le permitió esa sumisión; él no supo librarse y perdió a su amada (Blot, 2015, p. 98). La doble perspectiva de ser desplazado por un padre sustituto y de verse privado de los ingresos futuros de su hijo naturalmente enfureció a Leopold Mozart, quien entonces insistió con vehemencia en que su esposa e hijo se fueran inmediatamente a París (Solomon, 2007, p.142).

Leopold se había endeudado mucho para financiar el viaje de su hijo y de su esposa: ya no se atrevía a pedirle más dinero a su amigo y socio Hagenauer, y las clases de clavecín que daba Nannerl para ayudarlo no alcanzaban. ¿Qué había pasado con la pequeña fortuna ganada por Wolfgang en los años anteriores y que Leopold administraba tan bien? El joven seguramente se planteaba este interrogante, sobre todo cuando recibía las dolorosas cartas en las que el padre, el profesor más famoso de la ciudad, que vivía en un departamento casi señorial, aseguraba que era un “pobre Lázaro” y que su bata tenía tantos agujeros que debía esconderse cuando llamaban a la puerta (Blot, 2015, p.100). El proyecto nunca formulado, pero que Wolfgang adivinaba, preveía que, una vez que estuviera brillantemente establecido en una ciudad, podría instalar allí al padre, a la madre y la hermana, con un puesto cuyo prestigio repercutiera sobre la familia y cuyos recursos fueran suficientes para mantenerla (Blot, 2015, p.91).

París, 1778. Partieron de Mannheim en marzo y llegaron a París unos diez días después. Mozart recordaba a París y París recordaba a Mozart; la decepción fue grande para ambas partes (Blot, 2015, p.100).

Para un compositor joven cuyo objetivo era adquirir una posición honorable, el estado de las cosas en París era más que desafortunado. Por un lado, existía una confrontación pública entre dos estilos de música; el de Gluck, con un estilo foráneo, y que venía ganando terreno, y el que provenía de la escuela francesa, de Lully y Rameau, y hundiéndose de a poco en el olvido. El público, por otro lado, se movía más por el escándalo literario y la animosidad personal que por amor al arte, y cuando iban a la ópera el deseo no era disfrutar, sino participar en lo que estaba pasando. Wolfgang debía, para al menos empezar a ser escuchado, apegarse a uno u otro partido y, así, perder su independencia, el único verdadero fundamento de la excelencia. Poner un fin a la disputa forzando a los combatientes a reconocer un éxito mayor que el de cualquiera de ambos estaba, en estas circunstancias, más allá de la capacidad de cualquier genio trascendente. Y

Wolfgang no llevó a París nada más que su genio (Jahn II, 1891, p.35). Pero Mozart ya no era el niño encantador de antes; se había convertido en un joven receloso, de un orgullo enfermizo, que no tenía interés en disputas musicales ni estaba dotado para la vida social que alimentaban (Blot, 2015, p.101). La atención del público resultaba más fácilmente atraída por lo que era extraño y maravilloso, y no tanto por dotes intelectuales y artísticas, por grandes que fueran. En el caso particular de París, el interés en actuaciones musicales alcanzaba entusiasmo cuando estaba unida a alguna circunstancia inusual, lo cual alcanzó su grado más alto en la primera visita, pero no ahora; Wolfgang era entonces un joven hombre que no tenía para nada el arte de congraciarse con nadie (Jahn II, 1891, p.36).

Leopold maduró la conciencia de que el nombre y fama de un hombre de gran talento se esparce a todo el mundo desde París. Por ello decidió que Wolfgang permaneciera allí sin límite, y que se quedara todo el tiempo necesario hasta ganar renombre y dinero. Además, entendía que París era el lugar más seguro para vivir en la eventualidad de una guerra. Asumió entonces proveer el dinero suficiente y gestionar cartas de crédito para el viaje.

Wolfgang fracasó en obtener audiencia con la reina María Antonieta, y el acceso al círculo de la nobleza no era cosa sencilla. Por otro lado, tenía poco que esperar del apoyo de sus compañeros artistas, pues estaban todos alineadas unos contra otros, y tenían suficiente que hacer luchando sus propias batallas. Gluck partió de París cuando Mozart llegó. Logró renovar su amistad con Piccinni[328], a quien había conocido en Italia, pero no continuarla.

Las circunstancias de vida tampoco eran agradables; para economizar, tomaron un alojamiento oscuro e incómodo, tan pequeño que no entraba un piano. El Barón von Grimm lo recibió muy amablemente, y buscó de hacerlo conocido adonde pudiera; sin embargo, no pudo congeniar con Wolfgang en su descuido casi absoluto por las relaciones públicas (Jahn II, 1891, p.36). También contaba con los amigos de Mannheim, Wendling y Ramm, establecidos en esos momentos en París

Fue presentado a Joseph Legros, director de la institución llamada de Conciertos Espirituales, y enseguida recibió un encargo para una obra coral, cuya presentación resultó sin embargo eclipsada dentro del repertorio del concierto. Otro encargo fue una sinfonía concertante para flauta, oboe, corno inglés y bajo, destinada a presentarse en un concierto; sin embargo, por

[328] Niccolò Vito Piccinni (1728-1800)

causa de un boicot -no se produjeron las copias necesarias para las partes- la obra nunca se ejecutó. Por otro lado, lo recomendó a la alta sociedad, que lo invitaba a dar recitales o le pedía que les diera clases a sus hijos. Legros, además, olvidó pagarle por la sinfonía; quizás fue una venganza a causa de que Wolfgang había ofendido a un amigo suyo (Cambini), al improvisar demasiado brillantemente sobre temas que él le había dado, tanto que éste habría exclamado: "¡Pequeño pretensioso!" (Blot, 2015, p.103).

Gracias a los buenos oficios de Grimm, Wolfgang fue recomendado al Duque de Guines, quien acababa de retornar a París habiendo ocupado el puesto de embajador en Londres y donde quedó en altísimo favor de la reina. Leopold imaginó que la reina podía convocar a Wolfgang en ocasión de alguna festividad (pronto celebraría el nacimiento de un heredero), pero jamás se concretó ninguna solicitud. El duque, en cambio, le encargó escribir un concierto para flauta y arpa (instrumentos que, respectivamente, tocaban él mismo y su hija). Se trataba de los dos instrumentos que a Wolfgang menos agradaban; sin embargo, dio perfecta satisfacción a la solicitud. También comenzó a dar dos horas de lecciones de composición diarias a su hija, con un pago generoso. Pero Wolfgang no tenía el arte de cultivar tales relaciones, ni menos dar clases de composición a señoritas sin talento; al final el duque le ofreció 2 louis d'or, que el rechazó indignado (Jahn II, 1891, p.43).

Comenzó a tener otros alumnos, y podría haber tenido más, pero las distancias en París eran una dificultad complicada de sortear: "…yo vivo de la música; me ocupa el día planificar, estudiar, considerar; las lecciones interfieren en esto. Tengo horas libres, pero las necesito más para descansar que para trabajar"[329] (Jahn II, 1891, p.43). Las visitas a gente influyente y los intentos de ganar su favor eran para él altamente desagradables. "…ir a pie lleva demasiado tiempo y además te llena de suciedad, pues París es inconcebiblemente mugrienta; e ir en transporte cuesta 4 o 5 libras por día, y todo para nada; la gente te hace sus cumplidos y nada más; me comprometen para tal y tal día, luego toco y dicen *'oh, c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant, y luego, adieu'*. … los franceses, para nada tan atentos como lo eran catorce años atrás, ahora se acercan a la descortés y son tremendamente arrogantes". (…) Dadme el mejor piano de Europa, pero con una audiencia que no entiende o no quiere entender y sentir conmigo cuando toco, pierdo todo placer"[330] (Jahn II, 1891, p.43).

---

[329] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, París, 31 de julio de 1778
[330] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, París, 1° de mayo de 1778

Le llegó el ofrecimiento de un puesto de organista en Versalles, por 2.000 libras anuales, con la condición de vivir seis meses en Versalles y los otros donde quisiera. Leopold lo ayudó a considerar sobre las ventajas: contar con un nombramiento, disponer de una mitad del año para trabajar libremente, contar con el puesto independientemente de la situación de salud o enfermedad, contar siempre con la posibilidad de renunciar sin compromisos, vivir diariamente bajo los ojos del rey y de la reina, tener la posibilidad de ser promovido, llegar a tener el puesto de "maestro de piano" de la familia real, hacer relaciones en la corte; podría ser el camino más seguro para ganar el favor y protección de la reina. Wolfgang, por su parte, objetó que no se trataba de una gran suma, calculando que en moneda alemana equivalían a 83 louis d'or y 8 libras, es decir, 915 florines y 45 kreutzer, pero solo 333 dólares y 2 libras, que, en París, "no es mucho"; además, "es poco dinero, perdería la mitad del año en un lugar donde no se podría ganar nada más, y donde mis talentos quedarían enterrados; estar en el servicio real es ser olvidado en París y ser sólo organista. Quisiera sobremanera tener un buen puesto, pero nada menos que maestro de capilla, y bien pago"[331]. En el fondo, el deseo que realmente lo absorbía era tener una oportunidad de distinguirse como compositor, sobre todo de ópera (Jahn II, 1891, p.45). ¿Adivinaba que su destino no lo llamaba en París y que sería un engaño buscarlo allí? Del mismo modo, rechazaría más adelante otras ofertas ventajosas en Praga, Londres y Berlín (Blot, 2015, p.104). Puede haber varias razones por las que, después de tanto tiempo dedicado a la búsqueda de una oferta semejante, Mozart ahora la rechazara: porque deseaba regresar a Mannheim y a Aloysia Weber; porque pensó que podría hacerlo mejor en otro lugar; porque rápidamente había desarrollado una marcada antipatía por Francia. Sin embargo, en última instancia, parece que su aceptación habría puesto en marcha una serie de acontecimientos irreversibles, a saber, la dimisión de Leopold Mozart de su cargo en Salzburgo y el traslado de los Mozart a Versalles, haciendo así que la familia fuera totalmente dependiente de Mozart para el futuro indefinido (Solomon, 2007, p.149).

Jean Georges Noverre, destacado director de ballet, sintió simpatía por Wolfgang; lo invitaba seguido a comer, y pronto le encargó una ópera. El consejo de Leopold observaba principalmente que antes de escribir para el escenario francés, debía escuchar sus óperas, a fin de descubrir el gusto del público y debía tener en cuenta el acento propio del idioma. Noverre también lo comisionó para un ballet[332] en el cual participaban también otros autores. Se presentó cuatro

[331] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, París, 3 de julio de 1778
[332] Les petits rien

veces con gran aplauso; la conclusión de Wolfgang fue que a partir de entonces no haría nada sin saber de antemano cuánto recibiría. De hecho, tanto en el caso de Legros como de Noverre, a ambos les interesaba tener un artista joven, ansioso por componer y listo para aceptar esperanza y patrocinio en lugar del pago; asimismo disponer de un nombre que no era el suyo, empleado ocasionalmente, para arriesgar delante del público. Entonces, en caso de fracaso, los protectores compartían las responsabilidades con el *"protégé"*, mientras que, en caso de éxito, la fama y el beneficio eran para aquellos. Todo esto demostraba una vez más la naturaleza nada suspicaz de Wolfgang (Jahn II, 1891, p.47).

Leopold aconsejaba a Mozart algunas estrategias en relación con la ópera:

> "(…) primero debes hacerte un nombre por ti mismo (…) ¿Cuándo fue que Gluck o Piccinni dieron un paso adelante? Gluck no tiene menos de sesenta, y ya son veintiséis o veintisiete años desde que se comenzó a hablar de él (…) ¿Puedes imaginar que el público francés, o incluso el manager de un teatro, pueden estar convencidos de tus capacidades de composición sin haber escuchado nada tuyo en su vida? ¿O bien, conociéndote sólo de tu niñez como un excelente ejecutante de clave y niño precoz? (…) Debes que esforzarte tú mismo, y hacerte conocido como compositor en todas las ramas; hacerte de oportunidades y ser infatigable en hacer amigos y acosarlos; despiértalos cuando sus energías se debiliten, y no tomes por seguro que han hecho todo lo que dicen."[333] (Jahn II, 1891, p.48).

Pero este modo de alentar sus talentos era completamente extraño a la naturaleza de Wolfgang (Jahn II, 1891, p.48).

Noverre dio marcha atrás con su encargo de ópera, diciéndole que lo podría ayudar con el libreto, pero no hacer que la ópera se ejecutara. Legros, luego de pedirle disculpas por el episodio de la sinfonía concertante, le encargó una sinfonía para la institución de los Conciertos Espirituales. Wolfgang no podía rechazarlo. La obra se ejecutó con grandísimo éxito, luego de lo cual recibió el pedido de un oratorio francés para la cuaresma siguiente. Sin embargo, al igual que el ballet, no tuvo futuro: el propio Grimm, al comentar la velada y considerarla triunfal para su partido, omitió mencionar el nombre del compositor (Blot, 2015, p.103). En este tiempo también completó las sonatas para clave con acompañamiento de violín, y buscó un editor que le pagara bien; las seis

[333] Carta de Leopold Mozart a su hijo, Salzburgo, 27 de agosto de 1778

sonatas dedicadas a la Electora Palatina fueron publicadas por M. Sieber en Paris, quien pagó 15 louis d'or, 30 copias y dedicatoria libre.

El 3 de julio de ese año, 1778, falleció su madre, sumiendo a Wolfgang y a su familia en la más profunda pena. Grimm y Madame d'Epinay le ofrecieron alojamiento en su casa y un lugar en su mesa. Ocasionalmente, Wolfgang necesitó pedir prestado pequeñas sumas a Grimm, que gradualmente ascendieron a 15 louis d'or; Grimm le aseguraba a Leopold que la deuda podía ser pospuesta indefinidamente. Sin embargo, pronto Wolfgang no se sintió a gusto en el hogar. Una carta de Grimm dirigida a Leopold, expresaba:

> "Es demasiado confiado, poco activo, demasiado fácil de atrapar, demasiado poco ocupado por los medios que pueden conducir a la fortuna. Aquí, para avanzar, hace falta ser astuto, emprendedor, audaz. Le deseo para su suerte la mitad del talento y el doble de habilidades interpersonales, y yo no me sentiría tan avergonzado."[334] (Jahn II, 1891, p.55).

La muerte de su madre había sido una dura experiencia, pero lo había liberado (Blot, 2015, p.108). En el transcurso de esos pocos meses, compuso no menos de quince obras nuevas, entre ellas dos sinfonías, cuatro sonatas y un concierto para flauta y arpa. Muchas son verdaderas obras maestras (Blot, 2015, p.108).

En esas circunstancias, Leopold, así como antes quería prolongar su permanencia, ahora tenía diferentes razones para acortarla; con su mujer muerta, había perdido seguridad en que la vida de Wolfgang en París no sufriera un detrimento en su naturaleza moral. Leopold estaba desesperado: como no podía vigilarlo por intermedio de su esposa, Wolfgang debía regresar a Salzburgo (Blot, 2015, p.107).

En medio de la incertidumbre, se abrió una perspectiva favorable en Salzburgo mismo. La corte estaba dispuesta a ofrecerle a Wolfgang un salario de 450 florines mensuales como organista y maestro de conciertos, con la perspectiva cierta de llegar a ocupar el puesto de maestro de capilla. Leopold era consciente de que la propuesta le tenía que llegar directamente a Wolfgang, y no a través suyo. Un gran amigo de la familia y hombre de gran confianza (el abate Bullinger), intercedió para persuadir a Wolfgang, diciéndole, entre otras cosas, que el arzobispo contrataría

---

[334] Carta de Grimm a Leopold Mozart, 13 de agosto de 1778

también a una cantante y que, naturalmente, podría ser Aloysia Weber. Por su lado, la resistencia de Wolfgang era tal que ni el argumento más conveniente podía oponerse a su pensamiento: "una cosa es vivir bien, y otra vivir felizmente" (…) "Salzburgo no ofrece campo para mi talento, siendo la música poco estimada allí"[335] (Jahn II, 1891, p.63). Entretanto, también se produjo la muerte del maestro de capilla (Giuseppe Lolli). Leopold apuntaba a lograr las condiciones para que el puesto de Lolli fuera para Leopold y el del fallecido Adlgasser para Wolfgang, calculando así un total de ingresos de 1.000 florines al año; asimismo, el arzobispo permitiría a Wolfgang viajar a Italia cada dos años, dándole cartas de recomendación; sumadas, entonces, las actividades de viaje, el ingreso podría llegar a 115 florines por mes, o tal vez hasta más de 120.

Sin embargo, llegaba el tiempo de la decisión y la perplejidad de las autoridades de Salzburgo crecía. Hicieron una propuesta definitiva a Leopold, y éste se la transmitió a su hijo; el arzobispo había accedido en todos los términos, tanto para Leopold como para Wolfgang. Aloysia podría ser presentada en Salzburgo, y Wolfgang no tendría que tocar el violín en la corte, sino que tendría total poder de dirección desde el piano; y podría viajar, cuestión de suma importancia para Wolfgang: "Un hombre de talento mediocre sigue siendo mediocre sea que viaje o no; pero un hombre de talento superior (lo cual yo no puedo negar de mí mismo sin caer en la hipocresía) se deteriora si siempre permanece en el mismo lugar"[336] (Jahn II, 1891, p.66).

Aloysia consiguió un compromiso operístico en Múnich, con un buen salario, lo cual volvió a hacer aparecer en Wolfgang el deseo secreto de obtener un encuentro con el elector de Baviera; esto implicaría regresar a Salzburgo pasando por Múnich. Sin embargo, las circunstancias se hicieron allí más desfavorables cuando, después de que se consolidara la decisión de trasladar la capital de Mannheim a Múnich, los rumores de guerra llevaron todo a una gran confusión (Jahn II, 1891, p.58). Leopold intentó ganar el favor del Elector a través de las influencias del Padre Martini. En su fuero íntimo, Wolfgang seguía pensando que su partida de París era prematura y le escribió a Leopold desde Estrasburgo que era una locura ir a Salzburgo ahora, y que sólo lo hacía por amor a su padre[337] (Jahn II, 1882, p.70). Tres conciertos organizados en Estrasburgo fueron fracasos financieros; curaron las heridas de su vanidad, pero se vio obligado a contraer una de las deudas que más pesó sobre su vida (Blot, 2015, p.109). En su viaje hizo un desvío también por Mannheim,

---

[335] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, París, 7 de agosto de 1778
[336] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, París, 11 de septiembre de 1778
[337] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, Estrasburgo, 15 de octubre de 1778

provocando una aún mayor demora y furia de Leopold: “si los que te retienen supieran que yo te pido que vuelvas a Salzburgo para devolverles el dinero (la deuda en ese momento era de 683 florines), nadie te retendría… espero que después de que tu madre tuvo que morir en París, no mancharás tu conciencia con la muerte de tu padre” (Blot, 2015, p.110).

La estadía de seis meses en París, que duró desde el 24 de marzo hasta el 26 de septiembre de 1778, tampoco resolvió el problema de la carrera de Mozart, a pesar de sus denodados esfuerzos por establecerse allí (Solomon, 2007, p.146). Wolfgang partió de París habiendo ganado mucha experiencia, pero poca satisfacción, tan deprimido y sin humor como había llegado (Jahn II, 1891, p.71). Los quince meses de ausencia habían sido ricos en creaciones: conciertos, sonatas, sinfonías. Pero Mozart no se interesó ni por la vida musical francesa, ni por la vida intelectual de París, tan inmensa en esa época. Permaneció tan indiferente a las ideas como al paisaje y a las bellas artes (Blot, 2015, p. 112). Pequeños como fueran los resultados visibles de su permanencia en París, y por lejos que estuviera del objetivo que había motivado el viaje, sin embargo, cosechó una importante ganancia para su progreso como artista; de hecho, luego de un estudio acabado de sus principios, y convencido del valor del elemento de construcción dramática que yacía oculto en la escuela italiana, produjo su propia liberación de ella. De hecho, en cuanto esta convicción echó raíz en él, comenzó a dar la espalda a las peleas de partidos para ambicionar al progreso firme de su genio (Jahn II, 1891, p.57).

El hecho es que había fracasado y ahora debía someterse nuevamente a Colloredo y a su padre. Éste lo había acusado de la muerte de su madre, cuando era evidente que la insistencia tiránica del padre la había obligado a emprender ese viaje del que no volvería, para vigilar a un hijo de veintidós años famoso en toda Europa. Lo acusaba de haber arruinado a la familia, cuando precisamente ésta le debía su fortuna al niño prodigio que él había sido. Lo obligaban a reembolsar deudas contraídas sobre el capital que él había ganado. Aceptó ser prisionero de esas deudas que le parecían increíbles y asumir una culpa aún más increíble (Blot, 2015, p.112).

Según Solomon (2007) la búsqueda de empleo de Mozart fracasó no porque fuera desempleado, improductivo o sin talento, sino porque su padre persiguió una agenda privada con la que Mozart finalmente no pudo vivir. En años anteriores, en Milán, Florencia, Múnich y Viena, parece razonable concluir que Leopold Mozart había negociado un puesto propio como condición previa para el empleo de su hijo. Eso puede haber sido lo que la emperatriz quiso decir cuando, en al aconsejar al archiduque Fernando que no contratara al “joven de Salzburgo”, enfatizó que “tiene

una familia numerosa". El sueño de Leopold Mozart de doble empleo sobrevivió incluso a la salida de Mozart de Salzburgo. El 23 de octubre de 1777, Marianne Mozart escribió emocionada: "Ojalá fuera cierto lo que Herr Cassel nos felicitó por lo que vino a felicitarnos, es decir, que usted y papá fueron designados para Múnich y sacarían 1.600 florines" (Solomon, 2007, p.147).

Las razones por las que el músico más talentoso y polifacético de la época no pudo asegurarse un puesto merecen una profundización. En parte, tuvo que ver con la juventud y la inexperiencia de Mozart como director de músicos, lo que evidentemente hizo improbable su selección para cualquier puesto de prestigio, y mucho menos el de maestro de capilla. Pero, además, ante la posibilidad que se le abriera en Múnich, Mozart se habría planteado una cuestión más crucial y delicada: que podría comenzar a construir su carrera de inmediato siempre que pospusiera las expectativas de ocupar un puesto distinguido y, en cambio, buscara trabajo como compositor independiente con el apoyo de la aristocracia amante de la música. Leopold Mozart cerró firmemente la puerta a esta opción (Solomon, 2007, pp.137-138). De hecho, en París, a los pocos días de llegado, se había establecido como un músico independiente ocupado (Solomon, 2007, p.141). Como atestiguan sus actuaciones en conciertos, Mozart había comenzado a encontrar oyentes agradecidos y había tenido un buen comienzo en una carrera parisina independiente, en caso de que decidiera seguir una. Y, además, mientras estuvo allí incluso recibió una oferta de un puesto seguro y prestigioso, pero se fue de Francia sin el empleo que había venido a buscar (Solomon, 2007, p.146).

Solomon (2007, p.147) sugiere una explicación propia de la situación. Si bien un empleo para Leopold no se consideró seriamente ni en Múnich ni en Mannheim, sin embargo, Leopold pareció luego haber diseñado un escenario en términos más realistas: Wolfgang podría llegar a tener un puesto seguro que anclaría la economía de la familia, y después de la reubicación, Leopold y Marianne complementarían su ingreso principal con sus propias actividades:

> "Si pudieras contar con un salario mensual de algún príncipe de París, y además, de vez en cuando hago algún trabajo para el teatro, los Conciertos Espirituales y el de Amateurs, y de vez en cuando tener algo editado por suscripción, y si tu hermana y yo pudiéramos dar lecciones y ella pudiera tocar en conciertos y espectáculos musicales (…)".

Por su parte, en Wolfgang, ante la perspectiva de ser sometido indefinidamente a la disciplina de su padre, de serle negada la autorización para el matrimonio, de ser el pilar económico

perpetuo de una familia que sería incapaz de mantenerse a sí misma había erosionado su capacidad de obediencia filial. Habiendo tomado nota del fracaso de Mozart para asegurar un nombramiento lucrativo en otro lugar, y percibiendo la resistencia de su hijo a seguir el escenario familiar, tuvo la intención de obligarlo a regresar a Salzburgo, donde Leopold podría continuar desempeñando su sueño de un nombramiento dual y la puesta en común de los ingresos de Mozart con los suyos. En este contexto, Wolfgang no estaba en condiciones de rechazar rotundamente a su padre; en cambio, se equivocó al postular lo que sabía que eran condiciones imposibles: no regresaría "a menos que el Príncipe confíe en ti o en mí y nos dé plena autoridad en lo que respecta a la música". El 31 de agosto, Leopold anunció que había llegado a un acuerdo con el arzobispo:

> "Bueno, gracias a mi valiente perseverancia, él estuvo de acuerdo en todo, tanto para mí como para ti (vas a tener 500 florines), pero incluso se ha disculpado por no poder nombrarte en este momento maestro de capilla; sin embargo, debes ocupar mi lugar si estoy cansado o indispuesto... Y serás nombrado concertino como antes. Así que juntos recibiremos un salario oficial de 1.000 florines al año...".

Agregó que se acordó de que Mozart recibiría "periódicamente permisos para viajar a donde quisiera con el propósito de componer una ópera", lo que significa que Mozart no podría viajar para ningún otro propósito, ciertamente no en una gira de conciertos o en busca de un puesto. Así, Leopold Mozart había negociado y celebrado el contrato en contradicción con las condiciones explícitas de Wolfgang y ante su aversión a servir en Salzburgo. Leopold se olvidó de mencionar que se había tomado 100 florines adicionales en salario como parte del arreglo, una suma que aparentemente se restó de los 600 florines que inicialmente le habían prometido a Mozart; finalmente, el salario de Wolfgang se redujo aún más, a 450 florines. Su capacidad de persuasión casi agotada, Leopold finalmente redujo todo el asunto en su forma más simple: Wolfgang le debía dinero (determinó que era una cantidad de 863 florines) y, por lo tanto, no tuvo más remedio que regresar a Salzburgo. Es notable contemplar cuán drásticamente Leopold Mozart había rebajado ahora la mirada hacia el futuro de su hijo como músico y compositor creativo: estaba dispuesto a que aceptara un puesto combinado de organista de la corte y concertino por 450 florines al año; permanecer en la provincia de Salzburgo, que no tenía una vida teatral u operística significativa; trabajar al servicio de un príncipe eclesiástico menor como músico de la corte con, en el mejor de los casos, una visita ocasional de composición de ópera a Múnich o Italia. Esta habría sido una

carrera satisfactoria para muchos compositores menores, pero apenas algo adecuado para Mozart. En la superficie, parecía que Leopold Mozart había hecho esto para poder continuar con la vieja práctica de poner en común los ingresos de su hijo con los suyos propios, de modo que, en efecto, eventualmente podría subsistir con una pensión doble: una de la corte de Salzburgo, la otra proporcionada por su propio hijo. El conflicto entre padre e hijo se había reducido así al mínimo común denominador; pero no había llegado a sus cimientos, porque en el fondo de la lucha por el dinero, el asunto era rico en implicaciones. Incapaz de confesar que amaba a su hijo y que no podía soportar separarse de él, recurrió a la forma más cruda de coerción, ordenando a Wolfgang que regresara a él como su deber, como una necesidad sacrificial, y finalmente como una obligación de un deudor ordinario a su acreedor. De alguna manera, la relación entre padre e hijo había adquirido el carácter de una disputa entre deudor y acreedor. Wolfgang había celebrado un contrato no escrito, en virtud del cual acusó recibo de ciertos dineros, bienes y servicios cuyo valor debía reembolsarse en su totalidad durante la vida del prestamista. Las partes acordaron que Wolfgang le debía a su padre el regalo de la vida, por su educación y crianza, y por el éxito de su carrera. Además, debía compensar a su padre por dejar de lado su propia carrera y sacrificar sus propias ambiciones como compositor y literato para poder dedicarse a la crianza de su hijo superdotado. Además de reembolsar a su padre el dinero realmente gastado, Mozart también acordó, obediente, amorosamente y sin quejas, cuidar de su padre durante la vigencia del acuerdo, que duraría hasta la muerte. Se trataba de un contrato de exclusividad: ningún tercero debía obtener parte alguna de las ganancias o los afectos del deudor, que debía dedicar únicamente a la condonación de la deuda. Wolfgang luchó durante muchos años de alguna manera para cumplir con los términos del acuerdo, pero al final lo canceló unilateralmente por considerarlo indebidamente oneroso, colocándose así en la posición de un deudor lleno de culpa que se fugó a una ciudad lejana y fue declarado insolvente públicamente. Por lo tanto, pudo haber eludido el pago literal de su deuda, pero no pudo evitar el juicio ni recibir la indemnización por el enjuiciamiento continuo que tanto ansiaba.

Vida independiente

Salzburgo. Volviendo por Estrasburgo, Wolfgang conoció a un comerciante alemán, quien le prodigó cuidados paternales (Jahn II, 1891, p.72). Organizó allí un concierto por suscripción para amigos y aficionados, que le produjo un ingreso de apenas 3 louis d’or; es decir, que el pago

principal fueron los aplausos. Casi decidido a partir, prefirió dar otro concierto, logrando la misma suma; la audiencia resultó escasa, aunque el aplauso ensordecedor. Dio, además, dos conciertos públicos de órgano en iglesias, obteniendo 1 louis d'or, y finalmente otro concierto, a instancias de sus amigos. Es muy probable que estuviera obligado a recaudar dinero a fin de poder continuar el viaje (Jahn II, 1891, p.72).

Desde Mannheim le escribió a su padre sobre la oportunidad de ganar 40 louis d'or, permaneciendo en principio seis semanas o, hipotéticamente, hasta dos meses, a raíz de la contratación que le ofrecía una compañía de artistas; en el fondo albergaba la esperanza de quedarse en Mannheim establemente, sin tener que afrontar el sacrificio de Salzburgo. Aumentó su entusiasmo, además, el surgimiento de una Academia de Amateurs, para quienes ofreció un concierto para violín y piano. Asimismo, contribuía a la ilusión la esperanza de que el elector volviera a establecerse en Mannheim. Ante las presiones de su padre, aceptó partir, pero rehusó el camino más corto; al dar como compañero con un obispo, viajó hacia aquella localidad en lugar de hacerlo vía Stuttgart. Asimismo, persuadido por aquel, planeó permanecer unos días allí y hacer una expedición con él a Múnich. Sin duda, deseaba reunirse con su amada Aloysia; sin embargo, los sentimientos de ella hacia él habían cambiado (Jahn I, 1891, p.84). Por consejo de sus amigos, ya había emprendido la escritura de una misa para el elector y unas sonatas dedicadas a su esposa; lograron también un encuentro personal con ésta, en enero de 1779.

Había enterrado a su madre en un país extranjero y, con su corazón decepcionado por la indiferencia de su primer amor, volvía a la casa paterna en pobreza. No estaba en posición de ver lo poderosa que era entonces la experiencia de vida que había adquirido, ni cómo las impresiones artísticas habían contribuido a su desarrollo moral y mental; tampoco podía mirar su desarrollo con la fuerza y el coraje necesarios para encarar el futuro (Jahn I, 1891, p.85). En enero de 1779 regresó a Salzburgo vencido, para someterse a la doble servidumbre de su padre y de Colloredo (Blot, 2015, p.115). La idea de enfrentar la "presuntuosa nobleza" de su amo le era "cada día más intolerable" (Blot, 2015, p.124).

Aun si su estado de ánimo era de disconformidad, un puesto oficial como maestro de conciertos y organista de la corte y de la catedral le daba la ocasión de composiciones instrumentales y de iglesia, aunque los estilos y los materiales eran limitados como anteriormente. El entorno de Salzburgo le resultaba absolutamente opresivo y a disgusto. El tiempo de formación había terminado; lo que necesitaba ahora era libertad, trabajar fecundamente sobre sus capacidades

y los medios para producir todo aquello de lo que era capaz y quería hacer. Pero nada de esto le podía dar Salzburgo, y la falta de aprecio y la desconfianza, junto con los obstáculos externos, casi le causan la pérdida de corazón y espíritu, y la disposición a abandonar el puesto (Jahn II, 1891, p.126).

Entonces recibió el encargo de componer una ópera[338] para el carnaval de Múnich de 1781, lo cual fue fruto del entusiasmo que había ya provocado en el elector Karl Theodor. El arzobispo había prometido permisos y esta ocasión era demasiado distinguida para rechazarlos, además de las obligaciones que sentía para con la corte de Bavaria. Cuando estuvo listo el libreto, y parte de la música ya compuesta, emprendió el viaje a Múnich, de acuerdo con la costumbre de terminar la ópera en el lugar. El elector y la nobleza lo recibieron de la mejor manera, y el ambiente musical era favorable. El éxito fue total. No se conoce la suma recibida por Idomeneo, pero debe haber sido grande pues si no, Leopold no hubiera escrito: "¿y la partitura? ¿No las vas a producir en copias? Debes tener consideración también de este punto, pues con semejante pago la partitura no hay que regalarla"[339] (Jahn II, 1891, p.141). Intentó también ganar el favor del elector con composiciones de iglesia.

Cumplido el plazo de permiso, parecía tener que regresar a Salzburgo, antes de presentada la ópera; pero la circunstancia de la muerte de la emperatriz obligó al arzobispo a viajar a Viena, que quiso ser acompañado por toda su corte, incluidos los músicos. Tres meses después de la finalización de la licencia, Colloredo lo intimó a reunirse con él en Viena; allí se representaría el drama de la libertad (Blot, 2015, p.124).

La liberación. La invitación a Viena pareció el cumplimiento del deseo ardiente y largamente diferido de Mozart. Sería la mejor oportunidad de ganar admisión a la sociedad más distinguida, y ganar la fama y el dinero en una ciudad donde la música era el medio prevalente de entretenimiento. Pero el arzobispo, deseoso como lo era de brillar por virtud de sus ejecutantes y compositores extraordinarios que estaban a su servicio, encontraba la misma satisfacción en mantenerlos constantemente bajo la consciencia de que estaban a su servicio. Los mostraba como músicos privados; además, en cuanto Wolfgang encontraba una oportunidad para ser escuchado independientemente, le negaba permiso, con un trato de sirviente. Es posible imaginar cómo se sentiría Wolfgang agraviado por ese trato indigno, después de la total libertad de la que venía de

[338] Idomeneo, rey de Creta
[339] Carta de Leopold Mozart a su hijo, en Múnich, Salzburgo, 11 de diciembre de 1780

disfrutar en Múnich, así como del reconocimiento de sus talentos, y considerando el alcance del éxito que podría suceder en Viena (Jahn II, 1891, p.170). A lo largo del tiempo fue naciendo en él una sensación cada vez más profunda de haber desperdiciado meses y años de su vida, con una repetición interminable de patrones y paternalismo inútiles. Ciertamente, el proceso de frustración acumulativa —artística y libidinal— lo había llevado a un punto de crítico. Durante demasiado tiempo había soportado sentimientos de humillación y se había visto obligado a renunciar a sus ambiciones. Se le había pedido que moderara su impulso por la originalidad de expresión, se lo instaba a escribir en estilos convencionales, a considerar la producción de dinero y el cuidado de su familia de origen como las metas de su vida. Le habían robado: tiempo, dinero, amor, oportunidades. Su vida creativa se había acortado. Había sido explotado económicamente, y su cuerpo utilizado para generar excedentes de caja. Había sido explotado espiritualmente, y su mente utilizada para generar la gloria de otros (Solomon, 2007, pp.246-7).

Los éxitos de Múnich hacían que fuera aún más amargo su servicio en el palacio, donde comía en la mesa de la servidumbre; para evadirse, tenía que hacerse conocer en la capital por sus obras y como virtuoso del piano y profesor (Blot, 2015, p.126). "¡No nos dan la cena, nos pagan 3 ducados, que hay que hacer durar! (…) iré del arzobispo y le diré directamente que, si no me deja ganar dinero por mi cuenta, deben pagarme, pues no puedo vivir sólo de mi dinero"[340] (Jahn II, 1891, p.171). Perdió un concierto organizado por la Condesa Thun y al cual asistió el emperador; en él los músicos cobraron 50 ducados de honorarios, es decir, que recibieron por una noche la mitad del salario anual que le pagaba Colloredo. Por eso, cuando éste le dio la orden de volver a Salzburgo, Mozart decidió romper (Blot, 2015, p.128). Wolfgang tenía un solo padre; aunque aceptó la sumisión filial sin sufrir por ello, no soportó ninguna otra tiranía: el hijo obediente era un hombre rebelde (Blot, 2015, p.122). Colloredo ya lo había echado, en Salzburgo. Luego lo volvió a tomar a su servicio creyendo así humillarlo y destruirlo. Pero no pudo hacerlo: más tarde el criado se permitió triunfar en Múnich y luego en Viena, es decir que ahora sumaba a su favor el peso de la opinión pública. Colloredo pertenecía a esa temible calaña que no desapareció con la Ilustración ni con el despotismo, y reservaba la bondad, la generosidad, y todas las cualidades que podía mostrar, al mundo ideal que quería promover, sintiéndose así liberado para desplegar la maldad y la mezquindad en la vida cotidiana sin cargo de conciencia (Blot, 2015, p.127). Convocó al joven,

[340] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, Viena, 16 de marzo de 1781

lo insultó, lo llamó granuja y lo echó del palacio. Mozart huyó, creyó volar hacia la libertad. "¡Hoy comienza mi felicidad!"[341] (Blot, 2015, p.130).

Un músico, antes un lacayo, se atrevió a resistir, a elegir los riesgos de la libertad. Sintió que era necesaria para el desarrollo de su arte. Nació un nuevo artista. Las siguientes décadas del desarrollo del arte, y especialmente de la música, demostrarían la importancia de ese cambio (Blot, 2015, p.130).

Ninguna cláusula del decreto de nombramiento que lo vinculaba al arzobispo preveía una renuncia. Le negaron el recibo que le correspondía legalmente por viáticos de regreso a Salzburgo, de modo que podían perseguirlo por insubordinación. José II había abolido la servidumbre, pero aún subsistían algunos rastros en las costumbres (Blot, 2015, p.130).

Sufrió el dolor de ver que su padre se volvía en su contra. Leopold no podía aceptar la libertad de su hijo. Wolfgang se indignó. Por primera vez levantó el tono: "en ninguna línea de su carta, reconozco a mi padre" (Blot, 2015, p.130). Leopold lo amenazó con revelar el monto de sus deudas; el hijo no podía creer en la bajeza del padre porque, al tener toda la vida por delante, no entendía que la libertad que estaba asumiendo significaba el final de Leopold (Blot, 2015, p.131).

Mientras tanto había renovado viejas relaciones, entre otros, con la familia Messmer y con el maestro de capilla Bono, quien le dio espacio en su casa para la presentación de una sinfonía, con gran éxito. Tampoco tuvo dificultad en ganar admisión a los más distinguidos círculos musicales. Al parecer, toda la nobleza deseaba recibirlo; en todas partes lo festejaban, todo Viena lo conocía (Blot, 2015, p.126). Pero su principal objetivo era hacerse conocer por el emperador. Ahora era libre de buscar alumnos por su cuenta y dar clases particulares (aunque detestaba enseñar), de componer música de circunstancia destinada a halagar el gusto de un público al que conocía muy bien (aunque temía que esa música mellara su talento), pero también era libre de organizar conciertos y academias, de hacer publicar sus obras, y, sobre todo, de explorar más allá de la música, algo que le interesaba profundamente (Blot, 2015, p.70). Wolfgang finalmente había roto el patrón de sumisión. Rechazando la premisa "imposible" de su padre, respecto de que sólo podía salir de Salzburgo si lo llamaban a un gran puesto, y rechazando la insinuación del arzobispo de que no era lo suficientemente resistente para soportar las vacilaciones del gusto vienés, había optado por ser un músico independiente (Solomon, 2007, p.245). En cualquier caso, Wolfgang

[341] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, Viena, 9 de mayo de 1781

trató de librarse de la tutela de Colloredo con todas sus fuerzas, pero no eligió la independencia: por el contrario, antes y después de su liberación, se esforzó por conseguir un puesto en una corte de la época, hasta que al morir Gluck en 1787, lo obtuvo en la de José II (Blot, 2015, p.171).

Primeros intentos en Viena. Al llegar el verano de 1781, la mayor parte de la nobleza se fue al campo, y había poco que hacer en lecciones y conciertos. Le quedó una única alumna (la condesa Rumbeck), pues no quiso bajar el precio de 6 ducados; pero logró subsistir. Trabajó diligentemente en seis sonatas para piano, que se publicarían por suscripción. La condesa Thun y otras damas de rango emprendieron una colecta para las suscripciones; llegaron a diecisiete durante el verano y esperaban más en otoño. Se puso a trabajar en organizar un concierto para fin de año.

El Duque de Würtemburg, de visita en Viena, lo invitó a dar un concierto y Wolfgang tenía expectativa de ser elegido como profesor de música de la princesa Elizabeth, lo cual le implicaría un dinero adicional, así como contactos de influencia. Sin embargo, fue designado Salieri, pero no era capaz de instruirla en el piano. Wolfgang estaba primero en la lista y la princesa lo prefería. No obstante, por influencia del emperador, aquella prefirió a Salieri, por lo cual terminaron designando a un desconocido (de nombre Summerer). Wolfgang se consoló cuando supo que el salario era de sólo 400 florines, siendo que incluía los gastos de espera, viáticos y otros relativos al servicio.

La situación económica mejoró un poco en invierno, al contar con alumnos permanentes, todas damas de la aristocracia. Daba a cada una de ellas una lección diaria, por 6 ducados, por un conjunto de doce clases, lo cual era suficiente para las necesidades mínimas (Jahn II, 1891, p.207). En noviembre de 1781 completó seis sonatas para piano y violín, para las cuales sus patrocinadoras habían abierto una suscripción de 3 ducados. También tenía numerosas invitaciones para dar conciertos en sociedad, que eran ocasión para tener que escribir nuevas obras.

El emperador lo invitó a que tocara ante la corte, y organizó una competencia con Muzio Clementi[342], quien había venido a Viena con la reputación de un ejecutante de piano de excelencia. Después de la competición, el emperador envió a Mozart 50 ducados. Estaba, además, ansioso de darle una oportunidad de probar sus capacidades como compositor de ópera alemana y le concretó un encargo, del cual resultaría la ópera "El rapto del serrallo". Fue exitosa, al punto de llegar a ser repetida dieciséis veces a lo largo del año. Esta ópera decidió la posición musical de Mozart en Viena e hizo que su fama se difundiera en toda Alemania. También fue presentada el año siguiente

[342] Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio Clementi (1752-1832) fue un pianista, compositor clásico, fabricante de pianos y editor musical italiano, reconocido como el primero que escribió específicamente para piano.

en Praga, con extraordinario éxito; luego en Leipzig, en 1783, en Mannheim, Salzburgo y Schwedt, en 1784; en Casel, en 1785; en Berlín, en 1788. No es probable que Mozart haya obtenido ninguna participación de los ricos beneficios resultantes de la producción de la ópera en los varios escenarios. Incluso fue excluido de la producción de una transcripción para piano; según su padre, por falta de tiempo (o dedicación) se perdió de los derechos correspondientes (Jahn II, 1891, p.214).

Fue en esas circunstancias cuando soñaba producir una ópera nueva a propio cargo, proyectando obtener al menos 1.200 florines en tres representaciones; luego transferirla a la gestión del teatro por 50 ducados, condición que, si no se cumplía, le permitiría reproducirla en cualquier otro lugar (Jahn II, 1891, p.207). Sin embargo, la idea jamás se concretó.

Vida de casado. Según Solomon (2007, p.253), Wolfgang sabía que su independencia no se establecería simplemente dejando Salzburgo; los verdaderos signos de su ser individual serían el matrimonio y la paternidad. Por su parte, Leopold comprendió instintivamente que la atracción sobre Wolfgang de un ser amado, una tercera persona, pondría en peligro su propia posición de privilegio. La dura realidad era que no estaba dispuesto a "compartir" a su hijo con ninguna otra persona, especialmente una mujer. Sin duda, esa fue una de las razones por las que se opuso rotundamente. Wolfgang recibió alojamiento en Viena en casa de la familia Weber; Aloysia (otrora su amada) se había casado, y la madre vivía con sus otras dos hijas. Fue allí, entre los Weber, que, por primera vez desde la muerte de su madre, Wolfgang encontró aceptación neta como ser humano; un lugar donde podía expresar sus miedos, su tristeza y su necesidad.

Blot (2015, p.13) matiza que Wolfgang estaba demasiado ocupado en sus cosas como para no sentirse feliz de que otros se encargaran de su realidad cotidiana. La madre autoritaria, más aún, la madre como autoridad, era una novedad para el hijo. Era inevitable que se sintiera atraído por la autoridad y el calor maternal que irradiaba esa fuerte mujer. Para entregar en casamiento a su hija Aloysia, la señora Weber había obtenido de quien sería su futuro yerno una pensión anual de 700 florines. Algunos, Alfred Einstein[343] en particular, han considerado a María Cecilia Weber una malvada o una bruja que ejerció una influencia nefasta sobre Mozart; de hecho, le tendió una trampa muy fea. O se iba y no volvía a poner los pies en casa, o firmaba un compromiso mediante el cual, o bien se casaba con su hija Constanza en el término de los siguientes tres años, o bien le entregaba a la joven 300 florines por año. Por su parte, según Blot (2015, p.136), parecía como si Wolfgang,

[343] Alfred Einstein (1880-1952) musicólogo y crítico musical alemán, biógrafo de Mozart

al explicitar su pensamiento y sentimientos, tratara de convencerse a sí mismo, de encontrar las razones de un casamiento que no deseaba, en el que ni siquiera había pensado; para que el matrimonio resultara aceptable, necesitaba formularlo como una buena acción. Jahn (1891, p.258) señala causas superficiales respecto de la negatividad de Leopold para con el casamiento de su hijo; era especialmente contrario a cualquier idea de matrimonio antes de que Wolfgang tuviera medios seguros de subsistencia, que ciertamente a pesar de muchos intentos y tediosas negociaciones no parecían muy probables por ese tiempo. Sus tres alumnas le traían 18 ducados por mes; hipotéticamente bastaría uno más, llegando a 102 florines y 24 kreutzers, que era el cálculo con lo cual Wolfgang descontaba que él y su esposa se podrían mantener adecuadamente. En caso de enfermedad, cesarían las entradas, pero pensaba que podría componer una ópera una vez al año, dar un concierto, publicar algunas composiciones, o hacerlo por suscripción. Sentía que la situación no podría ser peor, y que inevitablemente debería mejorar. Era además el tiempo en el que acababa de firmar el contrato soñado para componer su primera ópera alemana (El rapto en el serrallo).

La boda se celebró el 4 de agosto de 1782, antes de la llegada del consentimiento paterno, que fue dos días después. Wolfgang se sentía feliz. Los recién casados comenzaron su vida doméstica con ingresos inciertos y apenas suficientes, y así fue hasta el final. Las limitaciones, e incluso a veces reales carencias, no lograron ni aumentar los cuidados ni aguar los espíritus de marido y mujer (Jahn II, 1891, p.164).

Según Solomon (2007, p.252), es dudoso que Wolfgang admitiera interiormente que le debía dinero a su padre, y puede que esa fuera la razón por la que sus cartas lograron evitar describir en detalle sus ganancias en Viena. Quizás, siguiendo el ejemplo de la práctica del propio Leopold, no quería que su padre supiera lo que estaba logrando mediante las actuaciones en casas de la nobleza o la venta de obras por suscripción. Fue solo a fines de diciembre de 1781, cuando necesitó persuadir a su padre de que tenía ingresos suficientes para casarse, que reveló algunos detalles de sus ingresos como maestro, omitiendo otros, y mencionando casualmente que acababa de recibir 50 ducados del emperador por su aparición conjunta con Clementi en la corte. Se encontraba en un dilema: reconocer que le iba bien implicaba abrir la pregunta de por qué no enviaba dinero a su padre; por eso, al mismo tiempo, reveló que "le enviaron 50 ducados", pero agregando, "y de hecho los necesito con urgencia en este momento". Por otro lado, reconocer que tenía problemas de dinero era ser descubierto como económicamente inadecuado para el matrimonio (Solomon, 2007, p.252). En agosto de 1782 Leopold consideró necesario llamarle la atención sobre el hecho de que no podía

seguir permitiéndose olvidarle las deudas en las que había incurrido a causa de su hijo; además, Wolfgang no debía ni ahora ni el futuro contar con él por ningún tipo de ayuda, y le pedía que hiciera consciente de ello a su esposa (Jahn II, 1891, p.263).

En general, Wolfgang compuso música para ganarse la vida, o bien, para intentar avanzar hacia algún puesto, en cumplimiento de encargos o en anticipación de oportunidades de interpretación o de publicación. Así, la música de clave la compuso principalmente para interpretación o enseñanza; las óperas fueron escritas en respuesta a encargos específicos u ocasionalmente con la esperanza de una producción; las sinfonías, para una variedad de usos, incluso, en años posteriores, como obras maestras; los bailes orquestales, para cumplir con sus obligaciones como compositor de cámara imperial y para edición; la música de la iglesia de Salzburgo, en relación con sus responsabilidades en la corte; el Réquiem, por orden del Conde Walsegg; y los conciertos de instrumentos de viento, para virtuosos específicos. Sin embargo, en ocasiones, Mozart componía una obra con un espíritu de investigación, como una afirmación de sus creencias, o como un regalo de amor o amistad (Solomon, 2007).

Según lo describe Solomon (2007, p.285), desde el momento de su llegada a Viena, Mozart exploró todas las formas posibles de ganarse la vida y cumplir sus ambiciones como compositor. Por fin tuvo la oportunidad de demostrar sus poderes, sin las trabas de las viejas agendas familiares, sin las restricciones de criterios impuestos. Tenía que demostrar que era capaz de competir en un importante centro musical del mundo, y ahora como compositor e intérprete maduro y no como el anterior niño prodigio. Asumió sin vacilar el desafío y se sumergió en una enorme gama de actividades, asombrosas en su variedad, que incluían no sólo composiciones, actuaciones y publicaciones de todo tipo, sino también varios emprendimientos comerciales. Aunque todavía esperaba un puesto imperial, no estaba buscando sólo encontrar un nicho seguro y limitado para sí mismo: tenía como objetivo dejar su marca en todas las esferas imaginables de la vida musical vienesa. Y, de hecho, en el espacio de unos pocos años, logró llegar a amplios segmentos de la población, mucho más amplios, tal vez, que los de Haydn o Beethoven, porque se ganó el favor con la corte imperial, incluyendo el emperador José II y el archiduque Maximiliano, además de la aristocracia aficionada y el conjunto de visitantes ocasionales, príncipes y diplomáticos. En un principio, su carrera se centró en la actuación personal y la enseñanza, hasta que logró una productividad notable como compositor independiente.

Buen alumno de su padre, analizó cuidadosamente la economía del mundo de la música; en particular, se dio cuenta de que Viena no constituía una audiencia monolítica, sino que contenía una multiplicidad de audiencias con apetitos por varios tipos de música. Trató entonces de apelar a cada una de estos públicos, para cultivar el mecenazgo dondequiera que pudiera encontrarlo: en la corte imperial, en salones aristocráticos, en sociedades musicales, entre artistas profesionales o entre músicos aficionados, sin descuidar tampoco a los concurrentes de los salones de baile. Para llegar a estas audiencias diversas, escribió en una amplia gama de estilos y géneros, desde todo tipo de música solista o para dúos. música de teclado, conciertos para piano, sonatas y tríos o cuartetos de cuerda y quintetos, canciones y arias, hasta óperas, música para conjuntos de viento y sinfonías de gran escala.

En los cuatro años de 1782 a 1785 escribió más de ciento cincuenta composiciones independientes. Aunque muchas de estas son obras excelentes, la calidad de su producción en su conjunto en los dieciocho meses posteriores a su llegada no representó un avance con respecto a sus logros en París en 1778, en Salzburgo en 1779-80 o en Múnich en 1780-81. Parecía estar respondiendo a oportunidades de composición en lugar de a la creación y, a falta de encargos de grandes obras, escribía piezas relativamente pequeñas para sí mismo, para estudiantes o cantantes.

Ya en su primer año en Viena, se había ganado a miembros importantes de la aristocracia, con actuaciones en las residencias de la condesa Thun, el conde Cobenzl, el príncipe Galitzin, y el archiduque Maximilian Franz, además del concurso con Muzio Clementi en la corte.

En 1782 mejoró aún más su posición y duplicó sus ingresos con su primera "academia" (un concierto en un importante teatro para propio beneficio). Esto lo hizo en asociación con un productor (Philip Jakob Martin) que nucleaba numerosos músicos amateurs. También en ese año ayudó a su fama la presentación del Rapto del Serrallo. Ya había alcanzado una gran celebridad y estaba formulando una variedad de planes para ganar dinero. En enero, él y Constanze dieron un baile en su propio apartamento, a dos florines por cabeza.

Siempre estuvo alerta a las estrategias para ganar dinero. Incluso consideró hacer arreglos para imprimir su propia música en lugar de otorgar derechos a los editores. Sus pensamientos apuntaban a la posibilidad de actuar como su propio empresario: “Estoy dispuesto a escribir una ópera, pero no a mirar mis 100 ducados en el bolsillo viendo que el teatro gana cuatro veces más en una quincena. Si tengo la intención de producir mi propia ópera, liquidaré al menos 1.200 florines en tres funciones y luego la dirección del teatro podrá adquirirla por cincuenta ducados”.

Sin embargo, debido a que la producción de ópera estaba sólidamente custodiada por la dirección del teatro imperial y sus arrendatarios, no resultaba natural que escribir óperas fuera la mejor manera de ganar grandes sumas de dinero. Lo que necesitaba era encontrar la manera de convertirse en el empresario de su propio negocio, para asumir los riesgos de la producción y disfrutar de todas las ganancias en lugar de conformarse con tarifas estándar. Al fin y al cabo, para arriesgarse había que disponer de capital, recurso del que Mozart no estaba bien munido. Probablemente por eso se asoció con el productor de conciertos Philipp Jakob Martin para presentar una serie de doce conciertos al aire libre los domingos de verano en un espacio público (el Augarten), más cuatro grandes serenatas en otros lugares públicos. La suscripción para todo el verano sería de dos ducados. Calculó las recaudaciones por adelantado: "Suponiendo que solo obtengamos cien suscriptores, entonces cada uno de nosotros tendrá una ganancia de 399 florines -incluso si los costos ascienden a 200 florines-" (Solomon, 2007, p.290).

Además, ofreció copias manuscritas de aquellas obras, para la venta por suscripción. No fue un éxito, pero contemplando las ganancias de la primera de las academias, vio claramente que lo que se requería era aumentar el número de conciertos públicos con él mismo como compositor y solista; de esa manera, podía controlar completamente la producción y así obtener los máximos beneficios. Sin embargo, debido a la intensa competencia y la disponibilidad limitada de salas, se le ocurrió la idea de presentar varios conciertos por suscripción, para piano solo y pequeña orquesta, en lugares públicos, hasta ahora no convencionales. En el Trattnerhof, en 1784, presentó una serie de tres conciertos y en el Mehlgrube, en 1785, una serie de seis conciertos. En total, dio cuatro conciertos por suscripción en 1784, diez en 1785 y cuatro en 1786; además actuó de forma privada en salones aristocráticos un mínimo de dieciocho veces en 1784, y cinco veces en 1785. El príncipe Gallitzin, embajador de Austria, ponía a su disposición el carruaje de ida y vuelta, y en 1985, al cabo de un mes entre febrero y marzo, el piano de Mozart había sido transportado a conciertos en doce ocasiones. Que un intérprete-compositor presentara tantos conciertos públicos en Viena era casi sin precedentes (Solomon, 2007, p.291). Una lista de suscriptores de conciertos da cuenta de 176 individuos, todos de la más destacada nobleza. En la euforia de su éxito como artista-empresario, también intentó convertirse en un promotor artistas para conciertos.

Llevaba entonces las riendas de la empresa familiar. Retomando donde lo había dejado su padre, se había convertido en su propio empresario, llevándose al límite, pero, como siempre, mostrando una capacidad infinita de trabajo creativo. El vehículo principal de su éxito fue el

concierto para piano, concebido para mostrar la gama completa de sus capacidades sobre el teclado, para expresar una gama de sentimientos hasta entonces desconocidos y para explotar las nuevas potencialidades técnicas y dramáticas del estilo clásico. Comprendió que se necesitaban novedades de expresión y de forma, no sólo para complacer a sus oyentes, sino también para hacer que volvieran a los sucesivos conciertos.

La mayor hazaña fue cerrar la brecha que existía entre la sensibilidad estética de los expertos de música vieneses (muchos de ellos miembros de la aristocracia) y la corte, menos innovadora y distante de lo popular. Pareció descubrir los delicados equilibrios que por momentos lograban unir a audiencias tan diversas. A su vez, trataba de forjar una nueva audiencia, en lugar de responder a una ya existente. Simultáneamente trabajaba sin prisa en sus cuartetos de cuerda. Era como si para ensanchar en los límites de su arte necesitara estar libre tanto de plazos como de cualquier motivo económico. Se podría considerar a los cuartetos de cuerda como el emblema de la independencia económica de Mozart, como un signo de que podía dedicarse a la música pura, fuera de consideraciones comerciales u oportunidades de beneficio (Solomon, 2007, p.293).

Muchas de sus publicaciones en Viena llegaron a tener dos o tres ediciones. Dado que los editores no lanzaban obras que no pudieran lograr una venta de 100 ejemplares, puede inferirse que Wolfgang tenía ganado un mercado más que suficiente.

Claramente, estaba pasando por un momento de suprema inspiración, que habría de transformar no sólo su carrera sino todo el arte de la música. Después de dieciocho meses de relativa timidez, Wolfgang había absorbido el embate que significó su liberación de Salzburgo y estaba ya dispuesto a renunciar a las limitaciones de la estética neoclasicista de su padre.

Ya mismo en 1781, su primer año en la capital, había ganado casi 1.000 florines por la enseñanza y las actuaciones, más del doble que su salario en Salzburgo, aunque también se debe considerar que la vida en Viena era mucho más cara que en Salzburgo. Desde octubre de 1784 resulta claro que comenzó a vivir con un excedente de ingresos, cuando se mudó de su "alojamiento decente", donde su alquiler era de 150 florines por año, a un apartamento más caro, en el centro de la ciudad, por 460 florines.

Por esta época, también hizo varias compras sustanciales: un fortepiano, con un accesorio de pedal especialmente construido, a un costo de quizás 900 florines, y una mesa de billar, por unos 300 florines. Poseía una variedad de otros instrumentos musicales, carruaje propio, y disfrutaba del lujo de tener un caballo, por pura diversión. En cuanto a la comida y la ropa, sus viajes por Europa

le habían enseñado la necesidad de demostrar que sólo era posible asociarse con patrones aristocráticos llegando a un nivel de igualdad, y no tuvo dificultad en aplicar esta lección al llegar a Viena: "Uno no debe hacerse el tacaño aquí, ese es un punto cardinal, o de lo contrario se acabó. El más impertinente es el que logra la mejor oportunidad" (Solomon, 2007, p.298). No es comprobado si además gastó su dinero de maneras más dramáticas: por ejemplo, en el juego o en mujeres. La evaporación de sus ganancias se explica más fácilmente por sus conocidas extravagancias en vestimenta, estilo de vida y alojamiento, junto con ocasionales proyectos financieros infructuosos. En lo alto de su enorme éxito, nunca consideró necesario reservar dinero para contingencias futuras.

La popularidad de los conciertos de Mozart continuó fuertemente hasta 1785, pero la temporada de 1786 inauguró su etapa final. Las razones de esto no están del todo claras. Podría haber sido posible que la audiencia de los conciertos por suscripción comenzara a desvanecerse naturalmente, y que Wolfgang fuera lo suficientemente agudo como para sentir que era hora de cambiar sus planes. Sabía que tarde o temprano saturaría el mercado con sus conciertos (Solomon, 2007, p.301). No es casualidad que este drástico descenso coincidiera con la reanudación de su carrera como compositor de ópera después de una pausa de tres años y medio. Tras el estreno del Rapto, en julio de 1782, había dejado de lado sus ambiciones de convertirse en compositor de ópera; aunque en el interín se dieron dos proyectos de ópera fragmentados, El esposo engañado y La oca del Cairo, de 1783-84. Su pasión era el teatro y su deseo primordial el de ser compositor de ópera; le molestaba que lo consideraran un intérprete o un músico, en lugar de un compositor o un maestro de capilla. Estaría impaciente de liberarse de la necesidad imperiosa de “interpretar”. Se especula, también, que la causa de dejar el teclado fuera una condición dolorosa en las manos, consecuencia de alguna enfermedad de la niñez (Solomon, 2007, p.302).

La producción en Viena de “Las bodas de Fígaro” no le valió una gran cantidad de dinero, a pesar de haberse presentado nueve veces antes de fin de año y lograr treinta y ocho representaciones en Viena durante 1791. Había cobrado 225 florines por “El empresario teatral” y probablemente una cantidad igual por Idomeneo. Así, con 450 florines por Fígaro, compensó parcialmente el déficit de 1.500 florines en ingresos de sus conciertos por suscripción de ese año en comparación con el del anterior. Había albergado grandes expectativas respecto de esta obra, que fue su ópera bufa más ambiciosa hasta entonces, apuntando a competir con las grandes obras en el género y llegar a pasar a la primera fila dentro de los compositores de ópera italiana. El

resultado final fue que la ópera fue tanto un triunfo como una decepción. Durante tres o cuatro años Mozart había saboreado la libertad de ser su propio maestro, de ser un promotor de conciertos que cosechaba los beneficios de emprendimientos exitosos. Ahora, una vez más, estaba a merced de los promotores de conciertos y directores de teatro que controlaban los canales a través de los cuales la música llegaba al público en Viena. Una vez más, se vio obligado a depender principalmente de los honorarios de productores, editores y patrocinadores. Aunque todavía no lo sabía, el período empresarial de Mozart había llegado a su fin (Solomon, 2007, p.304).

Entre 1783 y 1784 fue el momento en el que ganó más dinero: unos 4.000 florines, casi diez veces más que sus emolumentos de Salzburgo. En esa época compuso sus conciertos más hermosos (Blot, 2015, p.156). Leopold había dicho que Wolfgang sería un músico frustrado y no ganaría más de 300 florines por año si no seguía sus consejos. Pero 1.000 florines por año habrían sido un salario honorable; era lo que ganaba, por ejemplo, el comandante de la fortaleza de Salzburgo. Los ingresos de Wolfgang desde su llegada a Viena hasta su muerte fueron calculados de la siguiente manera: "1781, entre 1080 y 1.280 florines; 1782: entre 2.170 y 3.170 florines; 1783: entre 1.900 y 2.400 florines; 1784: 3.750 florines; 1787: 3.320 florines; 1788: entre 1.380 y 2.060 florines; 1789: entre 1.480 y 2.156 florines; 1.791: entre 3.670 y 5.670 florines. En ningún momento los ingresos fueron inferiores a 1.000 florines. En algunos de esos años, ganó bastante dinero, y en el año récord, 1791, que fue el último, llegó a ganar cinco veces más que el monto del ingreso anual calificado como "honorable" (Blot, 2015, p.209).

En la primavera de 1783 se había enfermado de cólera, que resultó una epidemia; el siguiente verano también enfermó gravemente.

Visita de su padre en Viena. Cuando lo visitó su padre en Viena, en marzo de 1785, le pareció que Wolfgang vivía cómodamente y con abundancia: "Creo que, si no tiene deudas que pagar, mi hijo puede actualmente contar con 2.000 florines; el dinero está allí, y las expensas domésticas, en cuanto a comida y bebida concierne, no pueden ser más económicas"[344] (Jahn II, 1891, p.299). Leopold quedó deslumbrado, Wolfgang se había esforzado para lograr todo eso. Ahora vivía en el mejor barrio "con todas las comodidades que formaban parte de una casa". Y el padre no pudo dejar de observar con desazón que el alquiler que pagaba era de 460 florines, es

[344] Carta de Leopold Mozart a su hija, Mariana, en Salzburgo, Viena, 19 de marzo de 1785

decir, el equivalente al salario anual que su hijo recibía en Salzburgo, donde él había deseado que se quedara (Blot, 2015, p.172).

Es posible que durante esta visita Mozart comprendiera el alcance y la naturaleza de la competencia de su padre con él. Es posible que entonces, incluso, se hubiera dado cuenta de que el rechazo de su padre hacia él iba más allá de los supuestos defectos de carácter, sino que alcanzaba también a su creatividad. Seguramente era inevitable que, con cada nueva evidencia del genio musical de Wolfgang, Leopold llegara a sentir que la brecha entre ellos se había ensanchado, intensificando su sensación de ser innecesario. La propia creatividad de Wolfgang se convirtió en un sello distintivo de su distanciamiento y de su propia impotencia, incluso cuando le emocionaba pensar que había engendrado, formado y nutrido a un ser tan milagroso. Cada uno de los grandes éxitos de Wolfgang, los saludos imperiales, el elogio de Haydn, la aclamación popular, las recompensas económicas demostraban de una vez por todas que las precauciones paternales de Leopold habían estado lejos de la realidad (Solomon, 2007, p.347).

Así, intencionalmente o no, Wolfgang le dio a su padre una serie de lecciones objetivas, incluso obligándolo a reconocer que la gestión del hogar de Constanze era espléndida y económica, y que la despreciada Frau Weber era una anfitriona elegante y una buena cocinera. Demostró sin lugar a dudas que el propio Wolfgang, lejos de ser un niño eterno, era un empresario notablemente exitoso que ganaba grandes sumas de dinero y que era amado por Haydn, el emperador, el pueblo y el gran mundo. Había derribado toda la mitología familiar, sus raíces y sus ramas. Sin embargo, no había resuelto el problema entre padre e hijo, porque un hecho curioso y doloroso entonces se hizo transparente: el cumplimiento de aquellos objetivos no conllevaba un reconocimiento. Y si eso fuera así, nunca podría esperar obtener la aprobación o el perdón de su padre, ni siquiera demostrar retroactivamente que había tenido razón. Por lo tanto, se vio envuelto en una contienda de la que nunca podría salir victorioso: ni ser amado por su persona, ni alabado por sus logros (Solomon, 2017, p.347).

Visita a su padre en Salzburgo. Era libre, por fin. Era valorado como virtuoso y como compositor, y trató de establecer buenas relaciones con su familia y de reconciliarla con su esposa (Blot, 2015, p.149). En 1782 emprendió un viaje a Salzburgo, en el cual la reconciliación era el propósito principal. Sin embargo, Leopold no pudo contener su hostilidad hacia la mujer que le había arrebatado a su hijo. En lugar de conciliar las familias, el encuentro profundizó la brecha

entre ellos y dejó un residuo de tristeza y dolor en ambos lados. Cuando Leopold asumió la inevitabilidad del matrimonio de su hijo, dio un gran paso para desheredarlo, tal como lo había hecho su madre cuando él mismo se casó en 1747 (Solomon, 2007, p.262).

En Salzburgo los Mozart se enteraron de la muerte de su primogénito, que había sido dejado en Viena al cuidado de una niñera. La ruptura con una querida amiga, la muerte del hijo, el distanciamiento de su propia familia, que significó la pérdida definitiva de su infancia, ensombrecieron sin duda ese año, que fue, en lo demás, triunfal, ya que Mozart recibió el reconocimiento de su genio. Aunque no se ve en ninguna parte el menor rastro de una crisis moral o depresiva, se puede pensar que un creciente sentimiento de soledad y la necesidad de una figura paterna capaz de guiarlo, al mismo tiempo que el calor de la amistad para sostenerlo, lo habrían llevado a dar el paso decisivo para solicitar su iniciación en la logia "La caridad" (Blot, 2015, p.158).

Endeudamiento. Mozart ganaba mucho dinero, pero gastaba más. Su actitud frente al dinero era indiferente y despreocupada. Sin duda, nadie fue más explotado, y desde una edad tan temprana, como Wolfgang. Pero también fue un niño mimado. Su padre tuvo que conquistar su propio lugar, pero el de Wolfgang estaba preparado. No tuvo que luchar para imponerse entre los músicos, sino solamente para hacerse reconocer por lo que era: el primero de todos (Blot, 2015, p.211). En los primeros años, Wolfgang y su hermana, Marianne, habían sido como una sola carne, actuando como miembros simbióticos de un solo organismo, compartiendo cada experiencia de vida, desde los triunfos hasta verse el uno al otro al borde de la muerte (Solomon, 2007, p.400).

Leopold nunca le reveló a Wolfgang los beneficios ni de la gran gira europea ni de los viajes a Italia. Siempre expresaba en sus cartas que la situación económica de la familia era precaria y que se había endeudado para promover los intereses de su hijo. Wolfgang seguramente sospechaba lo contrario, no estaba ciego ante la evidencia de las múltiples actividades comerciales de su padre, su buen alojamiento y sus sirvientes. Sin embargo, al leer la última voluntad de su padre, experimentó con toda su fuerza el impacto de ser excluido de parte de los fondos que eran en gran medida el resultado de su propio talento y trabajo. Según estimaciones aproximadas (Solomon, 2007, p.413), las ganancias de Leopold del primer viaje europeo (hasta finales de 1767) ascendieron a más de 10.000 florines, incluso después de tener en cuenta ciertas pérdidas durante el viaje a Viena en 1768 y los viajes Mannheim y París en 1777-78. La mayor parte de esta fortuna permaneció intacta a partir de entonces. De hecho, sin duda había aumentado

sustancialmente en los últimos años a partir de las ganancias de varios miles de florines en los viajes italianos, de intereses e inversiones, y de las diversas empresas comerciales de Leopold, todo realizado mientras continuaba cobrando su salario completo como maestro de capilla. Solomon (2007, p.413) también estima que Marianne, la hermana de Wolfgang, habría recibido a la muerte de su padre entre 6.000 y 10.000 florines de dinero en efectivo. Y si, en previsión de su muerte, ya le hubiera transferido algo de dinero anteriormente, esa suma podría ser mucho mayor.

Blot (2015, p.211) apunta que cuando desapareció el padre, el hijo se encontró en la situación de los personajes de Pirandello en busca de un autor: no sabía qué debía exigir ni esperar de sí mismo, qué valor debía satisfacer, por qué motivos debía reprocharse o enorgullecerse. Quizá fuera una coincidencia, pero la primera carta que imploraba ayuda financiera, a pesar de sus ganancias del año anterior (3.000 florines) fue enviada al año siguiente de la muerte del padre: 1788. Antes tenía un freno interior: ahora se había soltado. Sólo podía recurrir a sus amigos, a los hermanos masones, sobre todo a Michael Puchberg, comerciante, banquero, un hombre muy rico, que no desdeñaba prestar a interés. En los últimos tres años de la vida de Mozart, Puchberg le prestó más de 1.000 florines. Mozart le pedía prestado a uno para devolverle a otro. También sus editores le realizaban adelantos. Al dirigirse a sus hermanos masones, lo hacía con la esperanza de obtener una tasa de interés más ventajosa que las que cobraba la usura, que llegaba a veces al 80%. No podía dejar de satisfacer su gusto por el lujo y el buen vivir: sin duda pensaba - ¡y con razón! - que, tanto por intensidad como por la calidad de su trabajo, todo le era debido. Para viajar, compró un carruaje tan hermoso que, según su propia confesión, le daban ganas de besarlo. Hasta su último verano, conservó un caballo. Era coqueto: cuando murió, le debía más de 300 florines a su sastre, y el inventario de su guardarropa, sobre todo cuando se consideraban los precios en esa época, era impresionante. Su esposa estaba enferma, es cierto, pero pronto viajó a una estación termal de moda. Su hijo era pupilo en una escuela muy costosa reservada a la aristocracia.

Jahn (1891 II, p.299) adjudica al desmanejo económico y financiero, en definitiva, a un problema administrativo. Desde la época de su casamiento, se lo encuentra constantemente atravesando dificultades monetarias. Una larga lista de documentos melancólicos permite verlo sufrir vejaciones, penas y humillaciones, producto de la inevitable consecuencia de la imprevisión. Su comportamiento respecto del dinero y de su vida social lo muestra como débilmente incompatible con sus deberes hacia sí mismo y hacia su familia. Sus cargas domésticas se veían aumentadas por muchas desgracias, especialmente por las enfermedades repetidas y duraderas de

su esposa, que necesitaron costosas estadías en Baden durante sucesivos veranos. Ella, por su lado, no logró adquirir una influencia intelectual sobre su marido de modo de fortalecer su capacidad de una conducta propia en sus asuntos, y no tenía fuerza de pensamiento o energía para tomar en sus manos enteramente la gestión de la economía doméstica. Se podría decir que si Constanze hubiera sido una buena administradora como Mozart era compositor, las cosas habrían andado bien (Jahn II, 1891, p.310). Tampoco era ciego a las ventajas de una buena gestión doméstica o falto de voluntad para ello; de vez en cuando hacía serios intentos de reformar su economía; en algún momento intentó llevar un libro con cuentas de ingresos y gastos. Pero la constancia y la economía no eran cualidades pertenecientes a la naturaleza de Wolfgang, y jamás las adquirió. Su ausencia da cuenta suficientemente de sus constante desasosiegos financieros. Expiaba sus errores y debilidades mediante la pobreza y la necesidad, el sufrimiento y los cuidados, la vergüenza y la humillación. Quien como Mozart comienza su administración con nada en absoluto, o incluso con deuda, y es dependiente de ingresos inciertos y fluctuantes, necesita la economía más estricta y constante, que alcance incluso una imprescindible frugalidad (Jahn II, 1891, p.311).

Las circunstancias de un personaje tan popular no podían quedar ocultos en Viena; luego de su muerte, rumores malintencionados exageraron sus deudas hasta una suma de 30.000 florines, y el rumor llegó a oídos del Emperador Leopoldo.

En 1786 y 1787, los ingresos de Mozart comenzaron a sufrir una gran presión: en 1786, lo más probable es que ganara sólo 2.600 florines aproximadamente, una caída del 30 por ciento desde 1784. Una caída similar se registró en 1787, pero fue compensada por los 1.000 florines que recibió como su parte de la herencia de su padre. Sin embargo, Wolfgang tardó en ajustar sus gastos a estos nuevos niveles de ingresos: no fue hasta abril de 1787 que su familia se mudó de su costoso apartamento (en la Schulerstrasse) a uno económico en las afueras, con un ahorro anual de aproximadamente 175 florines. Hubo una caída aún más abrupta en los ingresos durante los dos años siguientes; en 1788 a menos de 2.000 florines, y tal vez a tan sólo 1.400 florines, su nivel más bajo desde 1781, lo que representa una disminución de casi el 66 por ciento. Sus ingresos en el año 1789 no fueron mucho mejores, entre 1.500 y 2.000 florines. Una caída inesperada en las comisiones, las oportunidades de desempeño y las publicaciones había enviado sus ganancias a una vertiginosa espiral descendente, de modo que otras economías, por sí solas, podrían no resolver sus dificultades. Solomon (2007, p.420) refiere a Karl Bär, quien estimó los gastos de Mozart durante los seis años desde diciembre de 1785 hasta diciembre de 1791 en 11,000 florines. Según el mismo

Solomon, esa estimación es seguramente demasiado baja por un margen sustancial; asigna demasiado poco para ropa y omite por completo los costos de muebles, instrumentos de teclado, decoración, mudanza, entretenimiento, artículos de adorno, un caballo y un carruaje, vino, delicias culinarias, gastos médicos y copia de música. También se omite la suma de 400 florines anuales por el costo de enviar al hijo de Wolfgang, Karl Thomas, a una prestigiosa internado. He estimado que los ingresos de Mozart durante esos mismos años en algún lugar entre 14.315 y 20.140 florines. Suponiendo que la cifra de Bär se subestima en un 50 por ciento, eso dejaría a Mozart con un déficit de unos 2.200 florines. Por último, la situación económica de Mozart no puede entenderse plenamente sin tener en cuenta el hecho sorprendente de que hubo ocasiones en que se convirtió en un prestamista en lugar de un prestatario.

A fines de 1789 recibió el encargo de escribir la ópera "*Cosí fan tutte*", pero José II falleció antes de que Mozart fuera promovido a un puesto permanente para tal tarea. Luego de la asunción de Leopoldo II, parece resultar que hizo un intento de obtener el puesto de segundo maestro de capilla, por debajo de Salieri (el viejo Bono había muerto en 1788, y Salieri había sido promovido a su puesto), pero sin éxito. Convencido de que debía, al menos por ahora, renunciar a toda esperanza de promoción en la corte, acudió a las autoridades civiles por el puesto de asistente del maestro de capilla Hofmann en la iglesia de San Esteban. El puesto le fue asignado, incluso con la promesa de obtener el lucrativo puesto de Hofmann en caso de su muerte (pero éste lo sobrevivió a Mozart).

El éxito sin precedentes del Rapto, que trajo fama al compositor y ganancias al empresariado teatral, justificó las expectativas de Mozart de que el emperador, quien había llamado a la existencia a la ópera alemana, lo comisionara para hacer avanzar su próspera carrera (Jahn III, 1882, p.42). Numerosas rencillas entre músicos y empresarios teatrales, con Salieri oponiéndose al menos pasivamente a la ópera alemana, hicieron que el emperador renunciara enojadamente a la ópera alemana, y siguiera su propio gusto volviendo a instalar la ópera italiana (Jahn III, 1882, p.43). La ópera alemana fue disuelta y sus principales miembros se asociaron a la compañía italiana. Así, Mozart nunca más fue contratado como compositor y sólo en una ocasión circunstancial pareció el emperador recordar que Mozart era el único compositor de estirpe alemana que podía rivalizar con el italiano Salieri, cuando en 1785 le encomendó lo que fue la ópera El empresario teatral.

En 1786, la necesidad era tal, que Wolfgang estaba dispuesto a responder ante cualquier tipo de música que se le pidiera. A pesar de su alta productividad, sin embargo, se vio obligado a pergeñar otras fuentes de ingresos.

Praga. El éxito de Fígaro no mejoró materialmente la posición de Mozart en Viena. Es cierto que vivía en un ambiente placentero con un amplio círculo de amigos, pero la necesidad de ganarse la vida bajo la cual se encontraba como maestro y virtuoso era muy mortificante (Jahn III, 1882, p.117). En 1786 consideró seriamente el proyecto de un viaje a Inglaterra, al que lo alentaban unos contactos ingleses, pero fue abandonado por la oposición de su padre, entre otras cuestiones de orden práctico. Su mujer dio a luz a su tercer hijo, que murió seis meses después. Fígaro siguió su curso, aunque lentamente, en todas las grandes ciudades de Europa; en Praga, sin embargo, donde la impresión que había dejado El Rapto había sido excepcional, se puso en escena inmediatamente (Jahn III, 1882, p.118).

En 1787, Wolfgang y Constanza viajaron a Praga para la representación de Fígaro, que fue recibida con un aplauso que sólo pudo ser comparable con la posterior presentación de la Flauta Mágica. Mozart dio, además, un par de conciertos con gran éxito. La ganancia en Praga fue de 1.000 florines y además se lo comisionó con un contrato para componer una ópera (Don Giovanni) para el comienzo de la siguiente temporada, por el honorario acostumbrado de 100 ducados (Jahn III, 1882, p.126) más los ingresos de taquilla (Solomon, 2007, p.420).

Don Giovanni fue la segunda de las óperas de Mozart con libreto de Da Ponte, y se presentó en Praga en octubre de 1787. Fue presentada casi ininterrumpidamente durante todo el invierno y logró recomponer las finanzas quebradas del empresario productor. El entusiasmo que generó en el público fue sin precedentes (Jahn III, 1882, p.122). Hubo tres repeticiones más ese año y 116 representaciones en Praga durante los siguientes diez años.

Escribió Wolfgang: "La gente aquí está haciendo todo lo posible para persuadirme de que me quede un par de meses y escriba otra ópera. Pero no puedo aceptar esta propuesta, por muy halagadora que sea"[345]. Según Solomon (2007), esto es difícil de entender, porque había ganado 1.000 florines como mínimo, considerando los ingresos de taquilla; y era en 1788 cuando necesitaba con urgencia complementar sus ingresos. Sin embargo, es comprensible que Praga no pudiera figurar mucho en sus planes futuros porque, en última instancia, tenía un estatus musical

[345] Carta de Wolfgang A. Mozart, Praga, 4 de noviembre de 1787

relativamente provincial, incapaz de soportar a un gran compositor; de hecho, Praga había sido durante mucho tiempo una exportadora de músicos y compositores que no lograban ganarse la vida en su país (Solomon, 2007, p.422).

Fue por esta época cuando lo nombraron director musical de la Sociedad de Música Antigua de Viena. Se desconoce el monto exacto de la remuneración, pero claramente la Sociedad era ahora una fuente sustancial y regular de ingresos, lo que demuestra el alto nivel de apoyo que seguía recibiendo de parte de miembros ilustres de la alta nobleza, contrariamente a la leyenda biográfica (Solomon, 2007, p.423). Además, poco después de su regreso a Viena, el 7 de diciembre de 1787, Mozart fue nombrado compositor de cámara del emperador José II, con un salario anual de 800 florines, sucediendo al fallecido Gluck. Este salario equivalía a menos de la mitad del salario de Gluck, que ganaba 2.000 (Blot, 2015, p.309). Mozart finalmente había logrado un puesto imperial seguro, incluso si la paga era menor de la que necesitaba. El salario era honorario, ya que los deberes eran poco exigentes (Solomon, 2007, p.424).

Es posible que el éxito de Don Giovanni hubiera sido lo que indujo a José II a querer retener a Mozart en Viena produciendo aquella designación. No se dieron perspectivas de representar Don Giovanni en Viena hasta mayo de 1788. El aplauso inicial fue nulo, pero la repetición de la ópera varias veces con sucesiones breves hizo que la gente fuera acostumbrándose a lo peculiar, y el aplauso aumentó con cada representación. La demora en el éxito bien puede adjudicarse a la inferioridad de la puesta (Jahn III, 1882, p.137). Mozart había sobrestimado las capacidades de las audiencias de ópera vienesa de adaptarse a una nueva estética musical (Solomon, 2007, p.424). Desde un punto de vista práctico, Don Giovanni no hizo más que Fígaro respecto de mejorar la posición de Mozart en Viena. Su situación financiera era penosa; la consideración del catálogo de composiciones de esa época indica suficientemente el hecho de haber sido producidas para el placer de alumnos y mecenas (Jahn III, 1882, p.215). Los tiempos habían cambiado. Mozart ya no estaba de moda. Por supuesto, quienes amaban su música seguían venerándolo, pero el éxito o el fracaso no dependía de ellos, sino, como siempre, antes y ahora, con la misma obstinación ignara, de la opinión de la sociedad. Don Giovanni, que había triunfado en Praga, debió conformarse con un éxito apenas honorable (Blot, 2015, p.212). José II se puso en guerra contra los turcos. El tiempo no era favorable para las artes. La guerra costaba cara y arruinaba el país. El emperador cayó en una depresión. Se sentía abandonado. El josefismo estaba en quiebra. La cultura

fue la primera víctima de los necesarios sacrificios. Los conciertos, tanto públicos como privados, se redujeron a la mitad (Blot, 2015, p.213).

Wolfgang no obtuvo otro encargo de ópera hasta el de "Così fan tutte", a finales de 1789. Hacía ya más de dos años que había desviado sus principales energías de la sala de conciertos al escenario de la ópera, pero claramente el giro a la ópera no había resuelto los problemas de su carrera. Además, la perspectiva de una estadía rentable en Inglaterra aún era incierta, y sus ingresos editoriales habían caído drásticamente, de 900 florines en 1785 hasta 210 florines en 1788. Entonces, con ingresos asegurados sólo de su puesto imperial y de la Sociedad de Música, tuvo que buscar nuevas soluciones. Pareció como si hubiera perdido su cualidad empresarial (Solomon, 2007, p.426).

Viajes a Berlín y Frankfurt. La posición insatisfactoria de Mozart en Viena, desde ambos puntos de vista, tanto pecuniario como profesional, sin duda fue lo que lo llevó a intentar una gira profesional. Su primer inductor fue la invitación del Príncipe Karl Lichnowsky, esposo de la Condesa Thun, a Berlín, a la corte de Prusia, en la primavera de 1789 (Jahn III, 1882, p.226). Lichnowsky era su amigo, mecenas y hermano masónico (Solomon, 2007, p.437).

Jahn (1882 III) remite a una versión cronológica y tradicional de los hechos de viaje; sin embargo, Solomon (2007) cuestiona si mucho de ello no hubiera sido desdibujado por el mismo Wolfgang al relatarlos a su esposa.

Al pasar por Praga, se dio la posibilidad de un contrato para la composición de una ópera, que sin embargo nunca se concretó. En Dresde tuvo la oportunidad de ser presentado a todo el mundo musical de esa ciudad. Recibió la invitación de tocar ante la corte, lo cual era un honor inusual, que además fue seguido por el regalo de 100 ducados. También tuvo ocasión de demostrar su superioridad en una competencia informal con uno de los mejores intérpretes de pianoforte y órgano de la época (J. Hässler[346]). Asimismo, en Leipzig dejó una impresión fuerte y placentera (Jahn III, 1882, p.228). Improvisó en el órgano de Santo Tomás, en presencia del sucesor de Johann Sebastian Bach, el Cantor Karl Friedrich Görner y dejó la impresión de que "el viejo Sebastian Bach (su maestro) se había levantado de nuevo" (Solomon, 2007, p.439).

Partió luego hacia Berlín y Potsdam, donde inmediatamente fue presentado ante el rey, Federico Guillermo II, quien poseía un notable talento y amor por la música (Jahn III, 1882, p.229).

---

[346] Johann Wilhelm Hässler (1747-1822), compositor, organista y pianista alemán

En Prusia, el poco estimado drama alemán estaba elevado al rango de teatro nacional, y se le aseguraba un apoyo regular, lo cual tuvo gran peso en la elevación de la ópera alemana (Jahn III, 1882, p.230). Mozart gozaba ante el rey de la estima que le daba el aprecio por sus composiciones instrumentales, además de la fama que le generó la representación del Rapto, en Berlín. Sin embargo, la falta de tacto y diplomacia de Mozart en la relación con sus pares, le trajo gran resistencia en su contra de parte de los músicos cercanos al rey; cuando se le preguntó su opinión sobre la orquesta real, Mozart respondió francamente que contenía a los mejores ejecutantes del mundo, pero que, si tocaran juntos, mejorarían mucho (Jahn III, 1882, p.231). En cualquier caso, el rey le ofreció el puesto de maestro de capilla, por un salario de 3.000 táleros (3.700 florines, más de cuatro veces su salario en Viena, según Blot, 2015, p.215). Wolfgang declinó la oferta por consideración hacia el emperador José. Mozart no sabía cómo transformar sus oportunidades en ventajas; "¿Cómo podría abandonar a mi buen Emperador?" (Jahn III, 1882, p.277).

Regresó a Leipzig donde dio un concierto, que resultó tan escasamente concurrido que apenas logró pagar los gastos de viaje; casi la mitad de la audiencia tenía entrada libre, siendo que la habitual liberalidad de Mozart las repartió a toda persona conocida (Jahn III, 1882, p.233). En mayo estaba otra vez en Berlín, donde la representación del Rapto cumplió todas las expectativas del deseo del público (Jahn III, 1882, p.234). Durante esta segunda visita a Berlín, tocó ante la reina, lo cual era considerado un paso político, sin la expectativa de una reciprocidad. Siguiendo el consejo de sus amigos, no intentó dar un concierto público, viendo la posibilidad de que no habría grandes beneficios, y siendo que el rey tampoco lo apoyaba. Éste sin embargo le envió un regalo de 100 friedrichs d'or (700 florines, según Blot, 2015, p.215), y le expresó el deseo de que Mozart le escribiera algunos cuartetos en su honor. Esta suma fue el resultado de la gira, a la cual se debió descontar el préstamo de 100 florines que Wolfgang creyó oportuno conceder a un amigo; así, le escribió a su esposa que debería estar contenta de volver a verlo a él, y no al dinero que traía consigo (Jahn III, 1882, p.236). Regresó a Viena pasando por Dresde y Praga.

Esta fue la primera vez que Constanze había estado lejos de su esposo desde su matrimonio, en agosto de 1782; habían ido juntos a Salzburgo en 1783, así como en las visitas a Praga en enero y febrero de 1787 y de nuevo en octubre y noviembre del mismo año (Solomon, 2007, p.437). Llaman la atención varias situaciones. Que el asunto de la ópera cuyo encargo recibió en Praga estaba "prácticamente arreglado", pero sin embargo nunca se concretó (Solomon, 2007, p.437). Que Federico II de Prusia le daría la bienvenida y que lo esperaba ansiosamente (Solomon, 2007,

p.438), pero sin embargo no hay registros judiciales, cartas, memorias, cuentas o documentos de cualquier tipo para confirmar la aparición de Mozart en la corte (Solomon, 2007, p.442). Que los cuartetos que le encargara el rey quedaran a medio terminar. Que tampoco se pueda comprobar el pago de ninguna suma de dinero (Solomon, 2007, p.442). Que estando en Dresde, en lugar de proceder cien millas hacia Potsdam, donde se encontraba la corte de Prusia, hizo un desvío setenta millas de Leipzig, que todavía le dejó ochenta millas de su destino. Que Wolfgang explicara a su esposa que varias cartas, enviadas desde varios destinos, nunca le llegaron a Constanze por extravíos de correo. Se unen así un conjunto de circunstancias: confusas explicaciones, viajes anómalos a Leipzig, estancias prolongadas tanto en Dresde como en Leipzig, un fracaso en Potsdam a pesar de la supuesta ansiedad del rey por recibirlo, incapacidad para ganar audiencia en la corte prusiana, descuido de los conciertos y otras oportunidades en Berlín, ausencia de correspondencia entre el 26 de abril y el 8 de mayo, la prolongación innecesaria de su viaje. En el mejor de los casos, había sido locamente irresponsable; y en el peor, había sido infiel a su esposa (Solomon, 2007, p.444). Habiendo perdido ya a su familia original a causa de la muerte y el alejamiento, Wolfgang se enfrentaba ahora a la posibilidad de perder a su nueva familia. Cualesquiera que fueran las compensaciones que recibió durante esos días en el norte de Alemania, se había privado a sí mismo y a su esposa de la tranquilidad familiar (Solomon, 2007, p.454).

El viaje a Berlín no mejoró materialmente sus circunstancias de zozobra; la precariedad de la salud de su esposa lo tenía en un estado de ansiedad permanente y los gastos que esto conllevaba lo pusieron en serias dificultades. Tenía la expectativa de una compensación por parte del emperador en virtud de su fidelidad y el rechazo de la propuesta del rey de Prusia, pero Mozart no era el tipo de hombre que lograra hacer progresar estos reclamos (Jahn III, 1882, p.237). El efecto de un estado de depresión se reflejó en la escasa cuantía de las composiciones de este período. Sin embargo, el viaje pudo haber tenido efecto en que Fígaro se pusiera nuevamente en escena. Y la aprobación que recibió la obra sin duda le sugirió al emperador encargarle una nueva ópera (Così fan tutte). Aparentemente fue un éxito, aunque no permaneció largo tiempo en escena (Jahn III, 1882, p.239).

Trabajo y pobreza. La asunción de Leopoldo II al trono imperial en marzo de 1790 no fue un evento de buen presagio para la música y para la ópera (Jahn III, 1882, p.274). La muerte de José II, en febrero de 1790 cortó la carrera de Così fan tutte, que había tenido un gran éxito: se interrumpieron las funciones por el duelo nacional. El nuevo emperador, Leopoldo II, conocía a

Mozart e incluso pensó en contratarlo, en la corte de Toscana. Como estaba completamente decidido a poner un freno a las reformas de su hermano y no simpatizaba con la Ilustración, podía temerse que cambiara el personal que había rodeado a José II. De hecho, Da Ponte y el Conde Rosenberg, intendente general de los teatros, cayeron en desgracia. Mozart conservó su cargo. Esperaba mejorar su situación y aspiraba a obtener el puesto de vice maestro de capilla de la corte, aunque el nuevo monarca le tenía una singular antipatía. Leopoldo no le habría perdonado a Mozart el espíritu liberal que había mostrado en Fígaro (Blot, 2015, p.234). Wolfgang había estado demasiado alto en el favor de José como para poder esperar mucho de Leopoldo II. La prueba positiva de la baja estima en que era tenido por la corte fue la ocasión de la visita del príncipe Ferdinando de Nápoles, cuando no se lo invitó a participar en nada, lo cual afectó su estima sensiblemente (Jahn III, 1882, p.276).

El delicado estado de la salud de su esposa no mostraba signos de mejoría; y a medida que los gastos aumentaban, sus ingresos disminuían. En mayo sólo tenía dos alumnos, y tuvo que apelar a sus amigos para que lo ayudaran a subir ese número a ocho. Sus continuos compromisos y presiones agotaron incluso las fuentes de su siempre generoso amigo Puchberg, y se vio obligado a recurrir a prestamistas, enredándose con especuladores que no hicieron más que acelerar su ruina financiera. El peso de estas preocupaciones dañó sus energías de trabajo y ningún período de su vida como el año 1790 fue tan pobre en producción artística como este (Jahn III, 1882, p.276).

Con la esperanza de mejorar las circunstancias, volvió a considerar el plan de realizar una gira profesional. La coronación de Leopoldo II en Frankfurt, en octubre, atraía a la ciudad un gran número de extranjeros, lo cual parecía ofrecer un lugar favorable para experimentar. Salieri y algunos más, así como otros quince músicos de cámara fueron enviados a Frankfurt dentro del séquito imperial, pero Mozart no fue incluido, y por lo tanto fue privado de la ventaja del mecenazgo imperial. En septiembre, luego de empeñar su platería para solventar los gastos de viaje, partió en compañía de su cuñado, el violinista Hofer, a quien llevó por compasión y con la intención de compartir las ganancias esperadas (Jahn III, 1882, p.277). Los acompañaba también un criado y, para la ocasión, compró un carruaje. De Frankfurt siguieron a Mainz y luego a Mannheim, donde llegó en tiempo justo para la primera representación de Fígaro, en octubre. En Múnich finalmente se sintió gratificado ante la solicitud del elector de tocar en un concierto que se daba en honor del Rey de Nápoles: “Altamente acreditable para la corte de Viena, que el rey me escuchara en un país extranjero”. Ciertamente no volvió a Viena con los bolsillos llenos. Su último año de vida muestra

una producción sorprendentemente extensa (Jahn III, 1882, p.280); evidentemente escribió todo lo que se le pedía, sea por comisión o bien para satisfacer a sus amigos. Cuando regresó, estaba más endeudado que nunca. Pero consiguió que le prestaran una suma bastante grande, saldó las deudas más urgentes y así pudo respirar un poco (Blot, 2015, p.235).

Su notoriedad se extendía por toda Europa. El director del Teatro Italiano en Londres lo invitó para una temporada de seis meses y la composición de dos óperas, remuneradas con 300 libras, equivalentes a 3.000 florines; es decir, una suma suficiente para saldar una parte considerable de las deudas de Mozart (Solomon, 2007, p.476). La carta respondiendo a la invitación parece no haber sido escrita nunca (Blot, 2015, p.235). Ese mismo invierno rechazó ofrecimientos muy interesantes de un empresario teatral (Johann Peter Salomon) que viajó especialmente a Viena para contratar a Mozart y a Haydn. Éste aceptó, lo cual le significó su fama y su prosperidad. Pero Mozart estaba decidido a permanecer en Viena a pesar de los sinsabores y las afrentas, quizás con la esperanza de vengarse (Blot, 2015, p. 236). Tal vez no aceptó esta lucrativa oferta porque no estaba dispuesto a hacer un viaje prolongado sin su esposa, que para entonces había estado enferma por dos años (Solomon, 2007, p.476).

Comenzó, en alianza con Schikaneder, la composición de la Flauta Mágica. Entretanto, Da Ponte, quien se vio obligado a dejar Viena, trató de persuadir a Mozart de acompañarlo a Londres. Mozart le prestó oídos favorables, pero Da Ponte no pudo acordar con él los seis meses que le solicitaba para concluir la composición y presentación de La Flauta Mágica (Jahn III, 1882, p.285).

La presión de las circunstancias externas, de los crecientes problemas domésticos, y el amargo sentimiento de fracaso y decepcionada esperanza, todo combinado con su naturaleza sensible fue causa de su búsqueda de distracción y olvido en el torbellino de una vida de placer. Su esposa estaba en Baden, donde nació su hijo menor; su ausencia privó su vida de hogar de todo confort y lo condujo a refugiarse entre sus amigos del teatro. La locura y la disipación fueron los necesarios compañeros de tal existencia, lo cual pronto alcanzó los oídos del pueblo (Jahn III, 1882, p.285).

En estas circunstancias Mozart recibió un encargo inesperado de una manera muy singular. Un hombre desconocido, alto, de apariencia severa, vestido de pies a cabeza de gris, de figura impactante y rara, se presentó con una carta anónima solicitándole la composición de un Réquiem, en el menor tiempo en el que pudiera lograrlo. Luego de consultarlo con su esposa, aceptó el compromiso, pero sin fijar un término de finalización, y determinando un precio de 50 ducados.

Más tarde, el mensajero se presentó nuevamente, pagó la suma estipulada y prometió un adicional contra la entrega del trabajo terminado (Jahn III; 1882, p.286). Hoy ya está probado fuera de toda duda de que el patrón en cuestión fue el Conde Franz Warsegg von Suppach, quien ordenó el réquiem en memoria de su esposa, Anna Edlen von Flammberg (Jahn III, 1882, p.287).

Antes de que Mozart se pusiera seriamente con esta tarea, recibió un encargo nuevo que no permitía demoras; se llevaría a cabo un festival de ópera por la coronación de Leopoldo II como Rey de Bohemia en Praga. El tema elegido fue la Clemencia de Tito, de Metastasio. El contrato vino de Praga, dejando nuevamente en segundo lugar a Viena (Jahn III, 1882, p.287). La primera representación ciertamente estuvo lejos de ser un suceso, y recibió lamentables expresiones de parte de la emperatriz. Mozart, acostumbrado a encontrar en el público de Praga un consuelo a la indiferencia de Viena, lo sintió enormemente; mucho más por no sentirse ya bien desde su llegada, siendo que además los esfuerzos aumentaron su indisposición de salud (Jahn III, 1882, p.288).

Decepcionado y sufriente, en septiembre regresó a Viena. Mientras su esposa nuevamente viajó a Baden, dividía su tiempo entre La Flauta Mágica y el Réquiem. La primera enseguida se convirtió en la más popular de las óperas. Se representó 24 veces en octubre; en noviembre de 1792 había alcanzado las cien representaciones, y en octubre de 1795 las doscientas (Jahn III, 1882, p.303).

Enfermedad y muerte. Apenas concluyó la Flauta Mágica, se abocó con ansiedad desenfrenada al réquiem, aún incompleto. La excitación febril con la que trabajaba en él aumentó su indisposición que lo había aquejado ya en Praga. Aún antes de completar la Flauta Mágica comenzó a ser sujeto de desvanecimientos que agotaban su fuerza y aumentaban su depresión (Jahn III, 1882, p.353). En vano su esposa, que había regresado de Baden, intentaba retraerlo del trabajo e inducirlo a buscar alivio de sus pensamientos melancólicos mediante la compañía de amigos. Un día, paseando por el parque, le confesó a su esposa: “Lo siento muy bien, mi fin se aproxima. Debo haber consumido veneno; no puedo sacarme esta idea de la cabeza” (Jahn III, 1882, p.353). La idea de la muerte estaba siempre delante de sus ojos, y la contemplaba con compostura, aunque poco como parte de la vida. El éxito de la Flauta Mágica parecía finalmente abrirle la puerta a la fama y la fortuna; durante sus últimos días se le aseguró una suscripción anual de 1.000 florines de parte de un miembro de la nobleza húngara, y una suma anual aún mayor desde Ámsterdam, a cambio de producciones periódicas de unas pocas composiciones para suscriptores. Le resultaba difícil dejar su arte justo cuando había alcanzado una posición para consagrarse a él devotamente, no

acosado por las presiones cotidianas de la pobreza; era duro también, dejar a su esposa y sus dos pequeños hijos a un futuro incierto (Jahn III, 1882, p.355).

De alguna manera, había detenido su deriva. Fue una renovación misteriosa, donde las circunstancias externas pudieron haber tenido poco que ver; tal vez fue simplemente un acto de la voluntad y la razón (Solomon, 2007, p.473). En definitiva, en tan sólo diez u once meses, compuso dos óperas de larga duración, una gran parte de una misa de réquiem y un número considerable de otras obras a un ritmo colosal; culminó la composición de la Clemencia de Tito en tan sólo dieciocho días. Su productividad había quedado completamente restaurada, y ahora tenía suficientes encargos de modo de ser capaz de dedicarse casi exclusivamente a la composición (Solomon, 2007, p.476).

Asimismo, las preocupaciones financieras ya habían comenzado a disminuir considerablemente, aunque estaban lejos de terminar, pero tenía buenas razones para ganar en confianza. En mayo de 1791 el Consejo Municipal de Viena aprobó su solicitud y lo nombró asistente de Leopold Hofmann, el anciano maestro de capilla de la catedral de San Esteban; en caso de fallecimiento, sería nombrado en lugar de su antecesor por un sueldo de 2.000 florines. Así, incluido su salario como compositor de cámara imperial, pronto disfrutaría de la perspectiva de un ingreso mínimo de 2.800 florines. A ello se sumaban las comisiones desde Holanda y las anualidades de la nobleza húngara, que harían de sus ingresos anuales la suma generosa de 4.800 florines (Solomon, 2007, p.477).

El regreso a la música de la iglesia, aunque se puede explicar de muchas maneras, connota una renovación de la fe, un deseo de gracia, un llamado al alivio del dolor e incluso una oferta de expiación y penitencia (Solomon, 2007, p.481). En 1791, por una energía que alimentó una productividad colosal, Mozart logró hacer todo bien, incluido el cuidado de su familia, y disipar las nubes de melancolía (Solomon, 2007, p.488). Con el éxito de La Flauta Mágica había logrado su objetivo, pero ahora estaba debilitado y vulnerable, y su melancolía, que había permanecido dormida durante su efusión creativa, lo venció de nuevo, y esta vez no pudo ser anulada por puro esfuerzo o determinación. Ahora todas sus energías se volvieron una vez más a defenderse contra los ataques desde dentro (Solomon, 2007, p.489). Su melancolía, que en el fondo era un desesperado grito de amor, aún no se había disipado. No se había ganado el perdón de su esposa. Había dejado un Réquiem inconcluso. Aún no había entregado su partida de nacimiento a la Sociedad Vienesa. No logró conocer a los hijos de su hermana, ni ella a los suyos. Básicamente,

no había cumplido la tarea imposible: mantener a su familia para que estuviera protegida para siempre. Anteriormente, le había fallado a su familia ancestral porque no se habría sacrificado del todo; ahora le había fallado a su propia familia, a pesar de que había hecho el sacrificio máximo (Solomon, 2007, p.498).

Actualmente se acepta ampliamente que Mozart murió de fiebre reumática aguda; se conoce que habría tenido tres o incluso cuatro ataques de ello a partir de su infancia, con una tendencia recurrente y con posibles consecuencias cada vez más graves, como una infección generalizada o daños de las válvulas cardiacas (Solomon, 2007, p.491).

Los médicos llegaron a implementarle paños fríos en la cabeza, produciéndole violentos estremecimientos que lo llevaron a delirios y pérdida de consciencia, de lo cual nunca se recuperó. Aun en sus últimos desvanecimientos continuaba ocupándose del réquiem, inflando sus mejillas en imitación de las trompetas y los tambores. En víspera de una medianoche se levantó, abrió ampliamente los ojos, luego se echó con la cara hacia la pared y pareció quedar dormido. A la una de la madrugada del 5 de diciembre falleció (Jahn III, 1882, p.357).

Los gastos del funeral (del tipo de tercera clase) fueron de 8 florines y 36 kreuzer, con un adicional de 3 florines por el coche fúnebre (Jahn III, 1882, p. 359). A ninguno de sus mecenas parece habérsele ocurrido hacerse cargo de estos costos, así como arreglar un entierro acorde con la grandeza del genio. El cuerpo fue puesto en una fosa común, pues por razones de economía no se llegó a comprar una sepultura individual.

De acuerdo con Jahn (1882) Constanze y sus dos hijos quedaron en la posición más triste posible. A la muerte de Wolgang no le quedaban más que 60 florines de dinero en efectivo; a esto podía agregarse 133 florines y 20 kreutzer de cuentas por cobrar, amoblamiento, vestimenta y escasa biblioteca, que fueron valuados en 400 florines. Pero también había deudas por pagar, no sólo a los acreedores generosos, tales como Puchberg, que prestaron asistencia en los asuntos de su amigo fallecido sin ninguna pretensión, sino que también se debía dinero a trabajadores y negociantes, que había que saldar indefectiblemente. La cuenta del médico alcanzaba los 250 florines. En esta emergencia, Constanze apeló primeramente a la generosidad del emperador, quien se mostró bastante desfavorable, a causa de calumnias diseminadas por sus enemigos, que informaban que la vida disipada y las extravagancias de Mozart implicaban una deuda de más de 30.000 florines. En una audiencia que se le concedió, pudo explicar que las deudas, en realidad, podían saldarse con un total de 3.000 florines. El emperador, entonces, la animó a concretar un

concierto, en cuya organización participó con tal interés que pudieron luego pagarse todas las deudas (Jahn III, 1882, p.360). Sin embargo, rechazó concederle una pensión (Jahn II, 1891, p.302).

Una de las primeras preocupaciones de la viuda fue el réquiem. Habiéndolo dejado inconcluso, temía que el desconocido comisionante no sólo se negaría a pagar el monto estipulado, sino que reclamaría la devolución del adelanto. En consulta con amigos, decidieron concluir la composición a través de un alumno, que había sido colaborador de Wolfgang durante la composición de la obra.

La temprana e inesperada muerte de Mozart, haciéndolo desaparecer de los ojos del mundo en el momento en el que parecía haber alcanzado la altura de su grandeza artística, tuvo el efecto de silenciar a los detractores y la envidia de aquellos pocos que permanecían ciegos por celos de sus méritos, y de extar sus obras en las mentes de aquellos que sentían su pérdida como irreparable. El sentimiento popular tomó la forma de una simpatía hacia la afligida familia, que había quedado en una oprimente necesidad; encontraron entonces apoyo generoso, no sólo en Viena y Praga, sino en muchos otros lugares a los cuales la viuda hizo visitas profesionales (Jahn III, 1882, p.393).

Constanze encontró medio de asegurar su existencia y alejarse de las tribulaciones en su segundo matrimonio (Jahn III, 1882, p.394). Ni la cosecha de trabajos anteriores ni las manuscritos dejados por Wolfgang podían generar una suma suficiente para sus necesidades futuras. Sus composiciones podían ser diseminadas por todo el mundo, tanto copiadas a mano como impresas, sin su consentimiento o autorización. De hecho, consideró un gran favor y se sintió sumamente halagada cuando, en 1799, le ofrecieron comprar todos los manuscritos que tenía en su poder por la suma de 1.000 ducados.

Karl, el mayor de los dos hijos de Mozart que subsistieron, comenzó una vida de comerciante, luego intentó con la música, y finalmente abrazó una carrera oficial. Era buen pianista, y conducía eventos musicales; murió con el cargo de oficial subordinado en Milán en 1859. El hijo menor, Wolfgang, se hizo músico. Apareció en público por primera vez en 1805, hizo repetidas giras profesionales, y luego de 1814 vivió como director, en su último período, en Viena; murió en Carlsbad, en 1844.

Nissen, segundo marido de Constanze, le escribió a su hijo Karl en 1810: “Con sus giras, conciertos, así como con la venta de las partituras originales de su difunto padre (...) su madre ha tenido la suerte no solo de pagar las deudas sino también de amasar un pequeño capital" (Solomon, 2007, p.499).

4.2. Trascendencia y legado

Según Solomon (2007, p.363) la música instrumental de Mozart representa el signo de nuestra civilización en cuanto a lo bello. No podemos pensar en él sin pensar en la belleza; no podemos referirnos a la belleza sin recordar su música. Es así no necesariamente porque sus obras sean más bellas que las de otros compositores, aunque esto puede ser cierto, pero porque creó un tipo especial de belleza musical, que a partir de entonces vino a ejemplificar la idea misma de la belleza superlativa.

Según Ortega (2011, p.28), algunos teólogos invitan a percibir en Mozart, es decir, en lo humano, las trazas de lo divino. Para Barth[347], la música de Mozart deja entrever la bondad de la Creación salida de las manos de Dios. Y pronuncia estas palabras impresionantes: "Mozart había escuchado algo (…) y nos hace escuchar lo que veremos al fin de los tiempos: la síntesis de todas las cosas en su ordenamiento final". En cuanto a Balthasar[348], sugiere que no solamente "Mozart hace audible el canto de la Creación antes de la caída", sino también "el canto de la Creación ya resucitada". Se ve, pues, que ambos teólogos coinciden en una misma idea. Sí, toda la obra de Mozart, en definitiva, no hace sino testimoniar el Amor, la Belleza de Dios en su creación. La música de Mozart no es religiosa como la de Bach, sino teologal. En otros términos, significa afirmar que esta obra inmensa, cuya universalidad se celebra siempre, es un eco del descenso de Dios hacia el hombre, un reflejo arrebatador de la Belleza de Dios y de su Misericordia. Decir que esta música es teologal es decir que Mozart es –sin saberlo- mensajero, mediador, intérprete de la Belleza y el Amor.

---

[347] Karl Barth (1886-1968, influyente teólogo protestante calvinista, considerado uno de los pensadores cristianos del siglo xx, nacido en Suiza

[348] Hans Urs von Balthasar (1905-1988) teólogo católico del siglo XX, nacido en Suiza

4.3. Personalidad y temperamento.

.

Los padres. Leopold y Anna María llegaron a tener siete hijos, cinco de los cuales murieron a corta edad. Era una época donde sobrevivía uno de cada tres recién nacidos, principalmente por el estado deplorable de la higiene. No hay rastros de desgarramiento ni melancolía, ni siquiera un recuerdo en Anna María ni en Leopold Mozart, al menos en la correspondencia que conservó la historia. Esos mismos duelos, igualmente numerosos, afectarían luego a su hijo Wolfgang, también sin agobiarlo. Ese estoicismo o esa indiferencia pueden sorprender en padres tan afectuosos como los Mozart mayores y aún más en su hijo, uno de los seres más sensibles que haya existido. La explicación puede encontrarse en una fe ciega en Dios, en su omnipresencia y su omnipotencia, y también en la inmortalidad del alma. De ello resulta una concepción de la vida y de la muerte cuyas certezas no se encuentran tan fácilmente en la actualidad y que, sin embargo, fue necesaria, ya que ella inspiraría al genio que llegaría a ser, y antes que él, a su madre (Blot, 2015, p.20).

Su padre era devoto y estrictamente observante de la religión católica (Jahn I, 1882, p.4). Explicaba las dotes de Wolfgang como viendo en ello que el poder de Dios obra en nosotros los hombres cuando no escondemos los talentos que Él nos concedió por gracia (Jahn I, 1882, p.132). Incluso en sus últimos años, Leopold a menudo usaba palabras duras y sarcásticas respecto del sacerdocio, trazando una línea clara entre su fe y quienes la administraban (Solomon, 2007, p.22). Los modales aparentemente cortesanos de Leopold eran insuficientes para enmascarar su desprecio por los poderosos (Solomon, 2007, p.28). Tenía un profundo sentido de la injusticia subyacente al privilegio social existente (Solomon, 2007, p.29). Permaneció estructuralmente incapaz de obedecer a sus superiores, y su profundo resentimiento hacia la autoridad estalló con frecuencia en palabras o acciones imprudentes (Solomon, 2007, p.29).

Aunque había sacrificado los lazos familiares y las expectativas para convertirse en músico, Leopold no encontró su verdadera vocación en la carrera de músico. Le molestaba tener que tocar en la orquesta de la corte y desdeñaba dar lecciones. Después de un tiempo, compuso sólo como parte necesaria de sus deberes y como un medio de avance, y se abstenía de sus responsabilidades en cuanta oportunidad encontraba. Claramente, tuvo dificultades para encontrar su vocación. Sus cartas muestran que quería estatus y renombre, pero parecía quererlos más por sí mismos que como fruto de una madurada creatividad (Solomon, 2007, p.32). Sin embargo, finalmente encontró su vocación: criar, educar y convertirse en el empresario de sus hijos, y especialmente de Wolfgang

Amadeus Mozart; le ofreció no sólo perspectivas inimaginables de éxito mundano y realización personal, sino una forma de satisfacer las injusticias y humillaciones del pasado: “La buena fortuna y el éxito de Wolfgang serán nuestra más dulce venganza"[349]. Incluso antes de que Wolfgang cumpliera cinco años, Leopold había vislumbrado la posibilidad de que el talento musical de su hijo pudiera servir como instrumento de sus propias ambiciones y como medio para apagar el ardiente sentimiento de injusticia que le habían engendrado las circunstancias de su vida pasada (Solomon, 2007, p.34).

Desde el punto de vista temperamental, padre y madre de Wolfgang eran totalmente distintos. Así como la madre parecía simple, feliz en su simplicidad y sana en sus límites, Leopold parecía complejo y torturado. Atormentado por la ambición, guardaba empero dentro de su amargura una auténtica generosidad (Blot, 2015, p.24). La crítica en torno suyo se divide. Algunos lo vieron como un representante ávido que explotaba a su hijo. No le han perdonado que valuara en 50 ducados las pérdidas ocasionadas por una escarlatina de Wolfgang que casi resultó fatal. Lo han acusado de poner en riesgo su salud y hasta de haberle acortado la vida con los viajes y las giras que le obligaba a hacer. En su oposición al casamiento del joven, como en sus esfuerzos por conservarlo a su lado y hacerlo regresar a Salzburgo, se ha querido ver la prueba de su egoísmo y su dureza de corazón. Parecía interesarse únicamente por sí mismo, y por su hijo, sólo en la medida en que le resultara útil. A esto puede responderse que Leopold tuvo el insigne mérito de descubrir al genio y formarlo. Lejos de colocarse en el papel de rival, siendo él mismo un músico de valor, movilizó una energía admirable para desarrollar el talento y los conocimientos del niño, para reconocerlo y hacerlo conocer. Organizó su éxito (Blot, 2015, p.25). Lo hizo famoso en toda Europa. Para dedicarse a esta tarea, olvidó su ambición personal. Leopold aceptó ser el padre y limitarse a ese papel. En las cartas que se conservan de él, abundan pruebas del amor que sentía por “Wolferl” y las lágrimas que derramaba ante el mérito y los éxitos de su hijo. Codicioso, envidioso, egoísta, Leopold fue al mismo tiempo el mejor y el más apasionado de los padres. Al analizarlo, se aprende mucho sobre la grandeza y la miseria de la paternidad. Hasta su muerte, ocurrida sólo cuatro años antes que la de Wolfgang, el padre siguió siendo el personaje central de su vida. Fue más importante que ninguna otra persona en la formación y desarrollo de su psiquis (Blot, 2015, p.25).

---

[349] Carta de Leopold Mozart, 29 de diciembre de 1777

Jahn (1882) matiza suavemente las perspectivas de Blot (2015) y Solomon (2007) acerca de Leopold. El carácter del padre estaba marcado por la honestidad, seriedad y devoción al deber, tanto en las grandes como en las pequeñas cosas; el efecto de esto era que los juicios sobre los demás eran relativamente duros e intransigentes. Intentó, a su vez, implantar en su hijo una cierta desconfianza en la humanidad, aunque con muy pequeño éxito. Lo educó en una consciente fidelidad al deber, sin deslumbramientos por las distinciones de clase y de nacimiento (Jahn I, 1882, p.6). Era consciente de que la educación de su hijo era la más alta y más grande tarea de su vida, siendo al mismo tiempo su devoto amigo, así como su liberal benefactor (Jahn I, 1882, p.6). Los esfuerzos que le costó alcanzar apenas una posición social media y la preocupación incesante por proveer a las necesidades diarias, le confirieron apreciar altamente el valor de una posición segura en el mundo, y a medida en que fue convenciéndose de que su hijo no otorgaba a esto la misma importancia, procuraba ayudarlo a asegurársela mediante su sabiduría y experiencia (Jahn I, 1882, p.7).

Según Maynard Solomon (2007) se podría leer en la difícil relación de Leopold con su hijo cuando éste llegó a su madurez, una imagen invertida de la que Leopold tuvo con su madre, a quien nunca volvió a ver después de no prosperar la solicitud de los 350 florines que Leopold reclamaba como herencia. Él le haría reproches a su hijo, que su madre podría haberle hecho a él, con mucha más razón, por su abandono material y moral (Blot, 2015, p.28).

Su interés por la pintura y la arquitectura, sus viajes y el provecho que sacó de ellos le otorgaron una superioridad intelectual que se imponía a sus colegas. Le dieron también una suficiencia que estos encontraban insoportable: una falsa seguridad y opiniones agresivas. Era misántropo: todos los hombres eran unos sinvergüenzas, todos sus colegas eran borrachos y su propio amo era un tirano. Pero a su hijo, esa superioridad o suficiencia le daban tranquilidad y le permitía alejar de su conciencia sus intuiciones sobre los defectos y las debilidades del padre (Blot, 2015, p.30).

La madre de Wolfgang era una mujer ecuánime, llena de amor por su familia, pero de ninguna manera distinguida; y la experiencia tan frecuente de que los grandes hombres heredan sus dones y su cultura principalmente de parte de sus madres no se prueba veraz en este caso. Se subordinaba voluntariamente a la superioridad de su esposo, y dejaba a su cuidado y gobierno con absoluta confianza todo lo que quedaba fuera de la esfera del cuidado doméstico (Jahn I, 1882, p.18).

En 1769, Luego del éxito de Bastien y Bastienne en Viena, padre e hijo pudieron regresar con la frente alta a Salzburgo: su vínculo era más estrecho que nunca. Se había producido una transferencia, pero en el sentido contrario al que hubiera sido natural: el padre se identificaba con el hijo. La primera persona del plural es reveladora: "*nos* devolvió la estima que *nuestros* calumniadores quisieron hacer*nos* perder… Él convenció a la corte y al público de la maldad de *nuestros* enemigos". Decir "*nos* invitaron" era razonable, correspondía a los hechos, pues ni el emperador, ni la corte, ni los nobles hubieran pensado en invitar al padre, de no ser por el hijo. Pero Leopold también decía "nuestra" ópera, "nuestro" trabajo. También sabía decir "yo": "Yo decidí…", "Yo transformé a las fieras en seres humanos". Pero cuando se trataba de su hijo, de su trabajo, de sus intereses, de su honor, usaba el plural (Blot, 2015, p.56). Así las cosas, para alcanzar su liberación Wolfgang debió superar un obstáculo de naturaleza peculiar y que podía resumirse en el *nosotros* que aparece en las cartas de Leopold: el hijo amado no podía ser *otro* y tener intereses distintos (Blot, 2015, p.91).

Leopold siempre temía que cuando Wolfgang creciera, sus méritos dejarían de sorprender. Seguramente el niño sentiría esa angustia. Pero una vez más, tal vez consideraba que era un asunto del padre. Sobre todo, porque la angustia estaba sobre compensada por la fe religiosa que su padre tenía en él. ¿Cómo dudar de sí mismo, de su genio, cuando el padre no dudaba ni del genio del hijo, ni de la misión casi crística que le atribuía? (Blot, 2015, p.57). Durante la gira italiana el niño encarnó la fortuna y la gloria, sobre todo cuando no tenía nada que hacer, y era a lo sumo un juguete que dejaba en manos de su padre no sólo los beneficios pecuniarios, sino también las ventajas morales. Pronto sería como si el triunfo le perteneciera a Leopold, y como si Wolfgang se limitara a ser el instrumento o la oportunidad. De este modo, Wolfgang se veía privado de su personalidad: era una marioneta en manos de la psiquis paterna que había eliminado a la madre y se alzaba sola, todavía amable – "Después de Dios, papá" -, pero destinada a convertirse algún día en la estatua del Comendador de Don Giovanni (Blot, 2015, p.60).

El sentido del deber, honesto y devocional, que tenía Leopold lo llevaba a exigir un trabajo constante e industrioso de parte de sus hijos. Para él, el logro artístico no era un mero pasatiempo de horas de recreación, ni una inspiración visionaria, sino el fruto maduro de un trabajo incesante, del progreso sin reposo en el conocerse a sí mismo dentro del propio espacio moral y artístico. Rechazaba que las capacidades del hijo, maravillosamente receptivas y productivas, fueran un pasaporte a la indolencia, sino que las consideraba fuentes que debían rendir el mejor provecho,

cultivadas con estudio y trabajo. Acostumbró a los hijos a trabajar desde su juventud y consideraba que las circunstancias exteriores no debían ser excusa para un tiempo no productivo. “El hábito es un camino de hierro”. Abandonó toda ocupación (excepto las obligaciones mínimas de su puesto oficial) que lo distrajera de los niños (Jahn I, 1882, p.329).

En ocasión previa al viaje a París, cuando el arzobispo concedió el permiso de viaje al hijo, pero no al padre, frente a Leopold se abrió un abismo: era como si nunca hubiera pensado que Wolfgang pudiera partir, recorrer el mundo y explorar sus posibilidades sin tenerlo a él como guía, agente, cabeza pensante, contador; en una palabra, padre (Blot, 2015, p.86). En verdad, la única pasión que sintió el padre en su vida fue el amor por a su hijo (Blot, 2015, p.96). Por otro lado, se ven muchos ejemplos de mimetismo, donde Wolfgang parecía convertirse exactamente en su padre (Blot, 2015, p.99). Por ejemplo, en la relación con Aloysia, obedeció al punto de plantearse el sacrificio por un amor ideal ante una familia virtuosa y necesitada (Blot, 2015, p.100). Wolfgang nunca tuvo ningún otro confidente más que su padre (Blot, 2015, p.135).

Cuando Wolfgang se casó, Leopold fue demasiado lejos en el hecho de no cambiar de opinión respecto de reconocer la independencia de su hijo, y dio lugar a una amargura que lo hizo duro e injusto, y que, además, no desapareció nunca de su corazón. Wolfgang, por el contrario, no albergó ninguna sombra de resentimiento; el amor y reverencia por su padre se mantuvieron intactos hasta el final (Jahn II, p.312). En cambio, Leopold pasó a ser no más que un acreedor, cuyo único poder era el de la deuda afectiva y material contraída. en el corazón del hijo; el sentimiento de culpa había reemplazado al amor (Blot, 2015, p.121)

El mito. En oportunidad de la primera gira por Europa, en junio de 1764, contando Wolfgang con nueve años de edad, Leopold le enseñó el uso del pedal del órgano. Resultó que el carruaje en el que viajaban se rompió y necesitó un día entero para su reparación. Entonces, “a fin de pasar el tiempo”, relata Leopold,

> “…fuimos a ver el órgano, y le expliqué el pedal a Wolferl. Se puso a trabajar practicando en el lugar; empujó la silla a un costado, y se lanzó a tocar, usando el pedal como si lo hubiera practicado durante meses. Estábamos todos perdidos en nuestro asombro. Lo que para otros era causa de meses de práctica le viene a él como un regalo de Dios” (Jahn, 1882, p.30).

Wolfgang tocó el órgano constantemente durante ese viaje, y fue más admirado como organista que como ejecutante del clave. Un diario de agosto de 1763 de Frankfurt, en ocasión de la misma gira de los Mozart, relata:

> “El niñito, que aún no tiene siete años, puede tocar tanto el clave como cualquier otro instrumento similar; o bien, tocar un concierto para violín, o acompañar sinfonías al teclado cubriéndosele el teclado con un paño, con tanta facilidad como si pudiera ver las teclas. Reconoce las notas por su nombre cuando se hacen sonar a distancia, sea cantadas o en acordes de teclado, o cualquier otro instrumento, campana, cristal o reloj. Finalmente, puede improvisar, en teclado o en órgano todo el tiempo que quiera, en cualquier clave”.

Otro episodio de aquella gira relata que Wolfgang acompañó a una dama en un aire italiano sin ver la partitura, armonizando el pasaje que debía seguir en base a lo que acaba de escuchar. Esto no fue sin errores, pero cuando terminó la canción le pidió a la dama que cantara otra vez, tocó el acompañamiento y la melodía misma perfectamente, y la repitió diez veces, alterando cada vez el carácter del acompañamiento. En una melodía que se le dictaba, generaba el bajo y las partes sin usar en absoluto el teclado.

En Nápoles creyeron que el anillo que llevaba el adolescente en un dedo tenía un poder mágico y le otorgaba su milagroso virtuosismo. En ninguna carta de Mozart aparece el menor rastro de vanidad, la menor jactancia. Para él, sus triunfos eran buenos trucos, bromas que él hacía. Sin embargo, seguía realizando un trabajo hercúleo: componía sinfonías y ópera, ejecutaba conciertos. Jamás un cansancio; nunca una queja (Blot, 2015, p.63).

Un comentario casual del sobrino de Beethoven a principios de 1824 ofrece otro motivo para la especulación sobre el alejamiento de Wolfgang de la carrera de virtuoso del piano, que había sido la base de su popularidad, así como de sus esfuerzos más lucrativos, tanto en salas públicas como en salones aristocráticos: "Los dedos de Mozart estaban tan doblados por el juego constante ", escribió Karl van Beethoven en el libro de conversación de su tío Ludwig, "que ni siquiera podía cortar su carne". Es posible que Wolfgang sufriera de una condición dolorosa en sus manos, tal vez producto de alguna enfermedad contraída en la niñez. Esta historia de un hombre adulto incapaz de cortar su comida sería otro aspecto del mito del eterno niño (Solomon, 2007, p.301).

4.4. Wolfgang Amadeus Mozart y el dinero

Wolfgang niño y adolescente. Según Jahn (1882), Leopold exigía una estricta observancia de la economía de parte de los miembros de la familia.

> "Siempre ha sido un duro trabajo para mí desde tu nacimiento, e incluso antes, para sostener una mujer y siete niños, además de tu abuela y varios otros, con 20 florines por mes, considerando nacimientos, muertes y enfermedades. Si calculas estos gastos inmediatamente creerás que no sólo nunca tuve un kreutzer para gastar en mi propio placer, sino que ha sido sólo la gracia de Dios y el trabajo duro lo que me pude mantener sin deudas. Sacrifiqué todo mi tiempo a ustedes dos a fin de que cuando llegara el tiempo pudieran mantenerse solos y también proveerme con los medios de pasar una vejez en paz, ocupado sólo con los pensamientos de satisfacer mi alma, y los preparativos de una muerte feliz".

Sin embargo, la economía de Leopold era criteriosa: "no compren nada que sea malo, no hay ahorro en comprar cosas malas" (Jahn I, 1882, p.339). Solomon (2007) subraya que el dinero era un tema constante de preocupación para Leopold, incluso serio. Precios, descuentos, tipos de interés, tipos de cambio, transacciones de toda clase eran su especialidad, y no necesitaba ceder terreno a ningún matemático para realizar sus cálculos. Sabía el costo de todo y predicaba la economía con tanto fervor como la devoción religiosa, exhortando a su familia a ahorrar dinero en todos los gastos, por pequeños que fueran. Por supuesto, no era más que prudente al salvaguardar el dinero propio, en una sociedad donde el empobrecimiento era una amenaza en cuanto cualquiera del equipo se enfermara o no pudiera cumplir con sus funciones. El abuelo materno de Wolfgang había sufrido precisamente una caída precipitada de su fortuna después de una enfermedad grave, dejando a su esposa e hijas sin un centavo a su muerte (Solomon, 2007, p.55). Es claro que, durante su infancia, hubo poco peligro de que Wolfgang pudiera traicionar los intereses familiares. Por el contrario, todos los datos confirman que su más profundo deseo era agradar y que reaccionaba a las solicitudes y directivas con una obediencia casi automática, incluso excesiva (Solomon, 2007, p.63). Incluso ya de niño, comenzó a buscar afecto fuera de su propia familia, pidiendo a gritos besos, abrazos y garantías verbales. En sus últimos años, buscó compulsivamente pruebas de amor aún más tangibles. La fuente de su necesidad no está del todo clara, pero ciertamente tenía razones suficientes para sentir que sus padres no lo amaban ni desinteresada ni incondicionalmente. Desde el principio, las expresiones de aprobación y cariño de Leopold mostraron signos inconfundibles de interés propio, insinuaciones que se hicieron explícitas en años posteriores. Su objetivo era

moldear, orientar y animar la vida profesional y moral de su hijo, es decir, inculcarle un sentido de propósito, cuyo ingrediente principal era promover el interés familiar. Para Leopold, la aprobación de los padres fue principalmente una recompensa otorgada por la fidelidad a esta empresa (Solomon, 2007, p. 65).

De acuerdo con la perspectiva de Blot (2015, pp.47-49), es difícil evaluar las consecuencias psicológicas de las grandes giras en la formación del niño, pero en el plano material, los resultados fueron evidentes. Leopold hablaba mucho de dinero en su correspondencia, aunque la verdad es que la mayoría de sus cartas estaban dirigidas a su socio Hagenauer. ¿Se debe considerar a Mozart padre como un hombre avaro y codicioso? ¿O más bien como un administrador consciente de los riesgos de su profesión en una sociedad en la que no existía la menor protección contra la miseria, la enfermedad y los demás trances de la vida? Él solía vanagloriarse de las sumas considerables que ganaba con sus conciertos y sus clases y la cantidad de obsequios recibidos por sus hijos. Por prudencia o preocupación, se empeñaba en subrayar los gastos de los traslados y la dureza de la vida del viajero Por algunos detalles, se podría creer que la familia se volvió rica en gloria, pero sólo en gloria. Leopold hizo dar vuelta un traje gastado y renunció a la instalación de una estufa en pleno invierno porque era demasiado costosa. En todas sus cartas a su esposa y a su hijo, insistía en la necesidad de ahorrar, en el estado angustiante de las finanzas de la familia y en la miseria que la acechaba si sus miembros no consideraban que era su deber ganar más y gastar menos. Wolfgang seguramente conocía o adivinaba la verdad tanto sobre la situación real de la familia, como sobre la actitud del padre en ese aspecto. No podía dejar de comprender que Leopold se apropiaba de todo lo que ganaba el pequeño prodigio: quizá tuvo alguna vez un sentimiento de injusticia. Sin duda, en un mundo tan amenazado como ese en el que Wolfgang daba sus primeros pasos, la familia constituía una unidad orgánica más imperiosa que la que existe hoy, y en ella se borraban la personalidad de los miembros y sus títulos de propiedad. Al no contar con ninguna garantía de la sociedad ni del Estado, la familia establecía de hecho una comunidad de bienes. Leopold se lo explicó a su hijo y siempre le recordó su responsabilidad para mantener a su hermana y encargarse de la vejez del padre. ¿Era justificada esta actitud del padre? El hijo lo suponía así, y tanto la verdad como la mentira tuvieron su peso en la relación entre ambos. Maynard Solomon calculó que Leopold obtuvo de sus viajes y giras en tres años y medio entre 13.000 y 15.000 florines, es decir, entre trece y quince años de un buen salario en la Salzburgo de su época, y esto le permitió tener un carruaje de cuatro caballos, dos criados y un apartamento de ocho habitaciones. El niño no podía

ignorar las marcas de la opulencia. Seguramente sabía, o presentía, que la familia había reunido una pequeña fortuna (sin contar los obsequios) y que él los había ganado. Vio cómo el padre la hacía fructificar vendiendo pianos, aunque siempre se quejaba, se lamentaba y predecía la ruina y la miseria. Como nosotros, se habrá preguntado seguramente qué se hizo de esa riqueza y cómo Leopold supo guardarla para él. Mientras terminaba la infancia del prodigio y comenzaba la adolescencia, esa confusión de bienes que le era impuesta se parecía a la confusión psicológica que sufría. Para Leopold, Wolfgang era en cierto modo él mismo, ya que realizó todo lo que había soñado para sí: gloria, fortuna, creación. Había hecho de su hijo un ideal del yo. Pero ¿no es esta la definición de padre, o más bien de la neurosis paternal? En esa identificación abusiva - ¿dónde termina el padre?, ¿dónde comienza el hijo? -, esa confusión de bienes y personas provocaron los conflictos que marcaron la adolescencia y la juventud de Wolfgang.

La obra que le encomendara el emperador José II en Viena (en 1769) nunca llegó a representarse y por ello Wolfgang jamás vio los 100 ducados prometidos. Pero la gloria y los aplausos le producían un gran placer. Le bastaba que le dijeran que lo amaban. Pero aun si le faltaba eso, siempre conservaba lo esencial: la aprobación de su padre (Blot, 2015, p.55). El padre aseguraba que la obra era genial, es decir, que estaba conforme con ella. En la lucha que debía librarse, así como en el dinero, el hijo no se reconocía. Se interesaba en ello, pero como quien se interesa por los problemas de otra persona. Él sólo trataba realmente con su padre. No experimentaba ni el desasosiego, ni la depresión que sufría Leopold, que se reprochaba y no podía perdonarse el hecho de haber aceptado una promesa verbal por los 100 ducados, de haber pecado de ingenuo.

Wolfgang adulto. Según Jahn (1882), no era en absoluto un derrochador disipado e inconsciente; pero ciertamente derrochador, si se toma el término significando a una persona que no logra controlar sus necesidades y lujos, de modo que se encuadren a la proporción del estado real de sus finanzas. Sus más peligrosas cualidades eran una naturaleza bondadosa y una ternura de corazón y una generosidad espontánea. Daba, como fuera, involuntariamente, a partir de una necesidad interior (Jahn II, 1891, p.308). Cuando estaba en posición de prestar ayuda, no podía ver ninguna necesidad sin ofrecer alivio, aunque esto le produjera futuras dificultades para él mismo y su familia; repetidas experiencias lo muestran como fuera de toda prudencia. Cualquier que llegar a su casa a la hora de comer, era su invitado (Jahn II, 1891, p.309).

En palabras de Wolfgang joven, en la época en que conoció a Aloysia:

> "(…) los nobles deben casarse sin seguir sus preferencias y sin amor, sino solamente por interés; no les sienta a esas personas tan elevadas amar a su esposa… Pero nosotros, pobres personas del vulgo, queremos y podemos tomar una esposa amada porque no somos ni nobles ni ricos y nuestra riqueza desaparece con nosotros, porque la tenemos en la cabeza" (Blot, 2015, p.98).

En relación con las dificultades monetarias en las que se encontró ya prácticamente desde su matrimonio, Jahn (1891, p.299), las adjudica a su imprevisión. En febrero de 1783, en ocasión de pedir un préstamo su conocida Baronesa von Waldstädten, escribe. "si hubiera tenido idea de que las suscripciones de mi concierto se cobrarían tan lentamente, hubiera fijado la deuda a pagar en fecha posterior".

No se sentía insatisfecho con su salario, dado que ninguno de los músicos del servicio imperial recibía más; pero con el tiempo se sintió justamente decepcionado, por tener que cobrar su salario sin tener la oportunidad de producir un trabajo importante (Jahn II, 1891, p. 278): "Demasiado por lo que hago, demasiado poco por lo que podría hacer". Y frente a la pregunta de un amigo, sobre por qué no aprovechar la oportunidad de solicitar una compensación por no aceptar el puesto en Berlín, por mayor sueldo, exclamó enojadamente: "¿quién diablos habría pensado en ello en ese momento?" (Jahn II, 1891, p. 277).

4.5. El éxito, el tiempo, el mundo y el riesgo

Wolfgang Amadeus Mozart y el éxito

El honor de Caballero otorgada por el Papa causó poca impresión en Wolfgang. Por años el padre insistía en que firmase sus composiciones como "Signore Cavalliere W.A. Mozart, y le aconsejaba hacer uso de este rango en París; pero con el tiempo dejó pasar y nadie nunca oyó del Caballero Mozart, mientras que Gluck, quien quería ser reconocido externamente como el profeta de la alta cultura, era muy tenaz en su dignidad de Caballero. Mozart era de naturaleza muy sencilla, y demasiado esencialmente músico, como para otorgar espacio a las distinciones externas (Jahn I, 1882, p.125).

Wolfgang le escribió a su padre que "para tener éxito, hay que escribir cosas suficientemente comprensibles como para que un cochero pueda contarlas de inmediato o tan incomprensibles que agraden precisamente porque se supone que nadie puede entenderlas". Pero él buscaba otra clase de éxito, que no tenía nada que ver con los cocheros ni los fanáticos de lo incomprensible. Esa ambición musical había tratado de expresarse por primera vez cuando tenía dieciséis años en sus Cuartetos Milaneses; y, asimismo, en la ópera, buscando la expresión musical de los conflictos humanos, aspiraba a una soledad lírica, en la cual se percibe una profundización personal que le ofrece la música a quien la escucha (Blot, 2015, p.151).

Wolfgang Amadeus Mozart y el tiempo

Lo caracterizaban la perseverancia y la seriedad en el estudio. Nunca comenzaba nada que no terminara seguidamente, ni se confiaba a la suerte de impulsos; mantenía su conciencia fija en una terminación definitiva, a la cual volcaba toda la fuerza y energía de su mente (Jahn I, 1882, p.327). Se trataba de una confluencia extraordinaria del genio con la regularidad y orden para el esfuerzo en el trabajo y el estudio. En Salzburgo, su tiempo estaba increíblemente ocupado: en la continua práctica en el órgano y el clave, que lo hizo el acabado ejecutante que era, los deberes oficiales en la corte y la iglesia, los frecuentes compromisos para tocar en círculos privados, y finalmente las lecciones que estaba obligado a dar.

Es sorprendente la cantidad de composiciones, cada una de un carácter individual en madurez y terminación. Es de notar que a Mozart no le gustaba para nada escribir, y generalmente esperaba hasta último momento para dar forma a sus ideas. Ocasionalmente llegaba tarde con sus composiciones, o tenía tiempo sólo para escribir las partes separadas sin conformar la partitura completa, o rara vez permitía a los copistas disponer del tiempo suficiente. Es comprobable que la mayor parte de sus composiciones quedaron escritas en el menor tiempo posible para el cual se requerían. Su mismo padre le decía: "Si examinas tu consciencia de cerca, verás que tu pecado dominante es la procrastinación"[350] (Jahn II, 1891, p.413). Sin embargo, al observar la extraordinaria fertilidad del genio de Wolfgang, su celo ardiente y la intensidad con la que trabajaba, se constata la injusticia de las acusaciones de ociosidad o de que nunca trabajaba a menos que realmente fuera obligado a hacerlo: "Créeme, no me gusta la ociosidad, sino más vale el trabajo"[351]. Su padre no acertaba a percibir que la falta de inclinación hacia escribir provenía generalmente del sentimiento que las labores de la mente no se encontraban aún en la forma con la que debían ser expresadas mediante la pluma (Jahn II, 1891, p.413). "Sería un gran error imaginar que mi arte es una cuestión sencilla para mí. Te aseguro, querido amigo, nadie se ha dado más arduamente al trabajo de la composición que yo mismo. No debería ser difícil encontrar un músico célebre que no haya estudiado frecuente y laboriosamente" (Jahn II, 1891, p.416). Disponerse a escribir era algo que posponía lo más posible, no sólo porque ansiaba concentrar su capacidad en el trabajo que lo ocupaba, hasta que quedara completamente madurado dentro su propia mente, sino también porque le representaba mucho más placer crear que trascribir. Siempre se encontraba trabajando dentro de su cabeza, su mente estaba en constante movimiento, y se podría decir que nunca cesaba de componer. Aunque los admiradores le reclamaban constantemente a su esposa que lo urgiera a trabajar, ella más frecuentemente consideraba como deber moderar la actividad de Mozart (Jahn II, 1891, p.421). Rossini decía que Mozart era el único músico que tenía tanto genio como conocimiento y tanto conocimiento como genio, lo cual se reflejaba en numerosos detalles (Jahn II, 1891, p.422).

Trabajaba a un ritmo extremadamente rápido. Escribió la parte de violín de la Sonata en G, K. 379 / 373a, en una hora la noche anterior a la actuación - "pero para ser capaz de terminarlo,

---

[350] Carta de Leopold Mozart a su hijo, diciembre de 1777
[351] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, mayo de 1781

sólo escribí el acompañamiento de Brunetti y conservé mi propia parte en mi cabeza"[352]. Escribió tres números del Rapto en el Serrallo en un día, la Sinfonía Haffner en unas dos semanas y, la Sinfonía Linz en cinco días como máximo (Solomon, 2007, p.309). Justamente en esa ciudad, en 1783, regresando de visitar a su padre en Salzburgo, se encontró invitado a dar un concierto; al no disponer de la partitura de ninguna sinfonía, escribió una allí mismo, en el curso de pocos días (Jahn II, 1891, p.319). En una ocasión se hacía esperar en una velada, a donde debía concurrir con una canción especialmente escrita para una de las cantantes. Se lo mandó buscar por varios sirvientes, hasta que se lo encontró en una taberna. En ese mismo momento inició la composición y, aunque con demora, llegó al lugar de la velada donde fue interpretada con gran aplauso (Jahn II, 1891, p.356).

Su médico, viendo la imposibilidad de desligarlo del hábito de escribir hasta altas horas de la noche, frecuentemente trató de advertirle de las duras consecuencias, recomendándole no estar tanto tiempo sentado al piano, sino intentar componer de pie, y realizar más actividad física. Un día sucedió en Praga que, mientras estaba jugando al billar, se puso a tararear al aire, y miraba de vez en cuando en un anotador que llevaba; pareció luego que había estado ocupado con el primer quinteto de La Flauta Mágica. Cuando escribía la partitura de Don Giovanni en el jardín de Duschek, al mismo tiempo participaba de un juego de dardos; se paraba cuando le tocaba su turno, y se volvía a sentar a escribir luego de tirar (Jahn II, 1891, p.307).

Wolfgang Amadeus Mozart y el mundo

Así como para Beethoven el mundo era un monstruo al que se debía abatir, para Mozart era una realidad con la que había que unirse (Blot, 2015, p.119). El aporte específicamente mozartiano a la fábula en la que se basan algunas de sus óperas reside en el rechazo del conflicto: una característica tanto de la personalidad del compositor como de su genio.

La ópera nacional era su principal ambición: “¿Toda nación tiene su ópera, por qué no habríamos de tenerla nosotros, los alemanes? ¿Acaso es nuestro idioma que no se ajusta tanto como el francés o el inglés? ¿O menos que el ruso? Bien, estaré escribiendo una ópera alemana por y para mí mismo”[353] (Jahn III, 1882, p.44).

---

[352] Carta de Wolfgang A. Mozart, 8 de abril de 1771
[353] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, febrero de 1783

Wolfgang Amadeus Mozart y el riesgo

Según Solomon (2007), aunque Wolfgang probablemente no era un jugador compulsivo, pudo haber tenido una mentalidad de jugador, pudo haber estado atrapado en un bucle sin fin de agresión y autocastigo, entre querer ganar y perder. El deseo de lo que está prohibido lleva al jugador a grandes riesgos. El significado de "ganar" puede no haber sido del todo transparente para él. Ganar y acumular dinero era de alguna manera aceptar los valores de su padre orientados al efectivo. Gastar dinero, por otro lado, ofrecía posibilidades más interesantes, que abrían un camino para desafiar a Leopold: descartar lo que Leopold parecía considerar precioso y repudiar la acumulación de riqueza como un fin en sí mismo. Después de todo, el logro de un considerable éxito material no había ganado la aprobación de Leopold; de hecho, de alguna manera, parecía haberlo irritado aún más que su hijo hubiera logrado el éxito tan fácilmente por su cuenta. Por lo tanto, si el dinero no puede traer amor y respeto, ¿por qué no desperdiciarlo? ¿Por qué no gastarlo? ¿Por qué no disfrutarlo? Sin embargo, al final, el desafío tiene su propio precio; le sigue un castigo tanto interno como externo, que incluye la pérdida del dinero que Wolfgang y su familia necesitaban para su subsistencia (Solomon, 2007, pp.299-300).

Constantemente formulaba buenas resoluciones. Escribiendo a Constanze desde Frankfurt en el otoño de 1790, hizo planes para administrar sus recursos, dar conciertos e incluso dar lecciones nuevamente: "Si trabajo muy duro en Viena y tomo alumnos, podemos vivir muy felices"[354]. Una vez le había dado garantías similares a su padre. Sin embargo, a pesar de las profesiones de arrepentimiento de Mozart y sus promesas de dedicarse por completo a su trabajo, parece poco probable que alguna vez pudiera alterar permanentemente su naturaleza de derrochador y tomador de riesgos, porque en cierto nivel, estaba completamente seguro de que siempre podría idear una forma de desafiar a los dioses y satisfacer a sus acreedores (Solomon, 2007, p.432).

[354] Carta de Wolfgang A. Mozart a su esposa Constanze en Viena, Frankfurt, 8 de octubre de 1790

4.6. El propósito de la acción y la originalidad de la idea

Wolfgang Amadeus Mozart y el propósito de la acción

Mozart nunca tuvo dudas sobre su vocación. Siempre la afirmó y aceptaba sus límites:

> "No puedo escribir en verso: no soy poeta. No puedo distribuir colores para hacerles producir luces y sombras: no soy pintor. Tampoco puedo examinar mediante signos y pantomimas mis sentimientos y mis pensamientos: no soy bailarín. Pero puedo hacerlo a través de los sonidos: soy músico".
>
> No era existencia: era ser. No era elección: era naturaleza (Blot, 2015, p.81).

Wolfgang Amadeus Mozart y la originalidad de la idea

Refiriendo a Alfred Einstein, Solomon (2007, p.120), afirma que a Mozart "no se le ocurrió hacer algo nuevo a toda costa. Quería hacerlo no de manera diferente, sino mejor". En Viena, Mozart reconoció plenamente el alcance de su confianza en sus poderes, y escribió a su padre en 1784: "Te garantizo que en todas las óperas que se realizarán hasta que la mía esté terminada, ni una sola idea se parecerá a la mía"[355]. Para entonces, había superado lo que más temía: la perspectiva de seguir siendo un imitador en lugar de un creador (Solomon, 2007, p.121).

Ya adulto, expresó su atracción por el arte lírico en una fórmula lapidaria: "¡Lo mío es la ópera!". Con esas palabras quería decir que todo su genio, toda su ciencia de compositor, su clarividencia del corazón humano y sus prodigiosas intuiciones de dramaturgo encontraban en la ópera un ámbito ideal. No descuidó, sin embargo, los otros géneros musicales: inmensa es su producción tanto de música de cámara como de conciertos, sinfonías u obras para iglesia. Pero nada lo apasionaba más que el ser humano. El ser humano puesto en música sobre el escenario de mundo, la voz humana, el canto del alma. Porque la música de Mozart es siempre un canto. Aun

[355] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre, 10 de febrero de 1784

cuando hay personajes, el violín, el clarinete, el piano o la orquesta se vuelven voz del alma humana (Ortega F; Cole C, 2014, p.22).

Especialmente en el caso de la ópera El rapto en el serrallo, la vena dramática de Mozart estaba en su apogeo. La música ya no acompaña al personaje: lo crea. Su ambición no es ser escuchada, sino hacer existir el personaje. El personaje ya no es el pretexto para la música, sino su criatura: la música sólo vive a través del personaje, que se constituye en música, como en la novela se elabora en palabras (Blot, 2015; p.141). Gluck había querido circunscribir la música "a su verdadero fin", como dice la dedicatoria de la ópera Alcestes, porque era prisionero de una dualidad entre el sentido y el sonido. Hasta El rapto, e incluso en Idomeneo, esté en primer lugar, como lo deseaba Wolfgang, o sometida, como lo entendía Gluck, la música acompaña un proyecto que no es musical sino dramático y, en el mejor de los casos, le presta su expresividad. El rapto ofrece por primera vez la concepción de un personaje en música, una personalidad sonora, descubre una psiquis musical de modo tal que las palabras y todo el libreto son su sombra proyectada, como si fueran subtítulos para quienes no entienden el lenguaje original. Una creación de esta naturaleza procede del genio y es difícil de explicar (Blot, 2015, p.142).

4.7. Contexto socioeconómico y cultural.

Situación política. Augsburgo, la ciudad de donde provenían los Mozart, hoy Alemania, era una ciudad libre, administrada por burgueses, pero perteneciente al Sacro Imperio Romano Germánico. El emperador era designado por nueve príncipes electores y reinaba sobre cincuenta estados heterogéneos, dos de los cuales eran Augsburgo y Salzburgo (donde luego se radicó y creció la familia de Wolfgang). Ambas ciudades estaban separadas por unos doscientos kilómetros, y, sin embargo, en muchos aspectos eran mundos diferentes: una era una ciudad burguesa, y la otra, aristocrática; en la primera, Wolfgang habría de sufrir la grosera insolencia de su clase dirigente, y en la segunda, una insolencia menos grosera, pero peor (Blot, 2015, p.16).

Estas ciudades ilustraban dos lados opuestos de un mundo germánico que, en esa primera mitad del siglo, aún no parecía sentir ninguna preocupación sobre su identidad ni una vocación nacional. Con un pie en la metafísica y el otro en el comercio, prosperaba y se arruinaba alternativamente en guerras fratricidas inspiradas en partes desiguales por el interés de los príncipes y la religión de sus súbditos. En efecto, privado o librado del yugo feudal y sin haber descubierto todavía la pasión nacional, el espíritu colectivo se invertía en la religión. Esta desempeñó un papel protagónico en un mundo germánico al que fragmentó, parceló y finalmente dividió en dos poderes cuyo enfrentamiento se convertiría en el motor de su historia. Augsburgo adquirió una importancia fundamental por sus esfuerzos para superar el divorcio religioso y reducir las guerras fratricidas a casos de conciencia. Por haber alcanzado un gran desarrollo bajo la dominación de su burguesía y especialmente, la de los banqueros y acreedores de los Habsburgo Fugger y Walser, el emperador Carlos V la eligió como sede para emitir la Declaración de Augsburgo, mediante la cual los luteranos formularon sus puntos de desacuerdo con el papado y definieron su culto. Se preparó así, en 1530, la paz de Augsburgo, que en 1555 trataría de establecer la libertad religiosa. Se puede suponer que ese pasado y su herencia fueron, tanto como la reacción frente a los excesos del arzobispo von Firmian en Salzburgo, una de las fuentes del espíritu de tolerancia que siempre manifestaron los Mozart (Blot, 2015, p.17).

Tanto Mozart padre como Mozart hijo, vivieron bajo dos reinados: el de María Teresa y el de su hijo José II. La madre, una mujer inflexible y limitada, que debió ceder Silesia a su poderoso vecino protestante Federico II, tuvo dieciséis hijos, de los cuales diez la sobrevivieron. Católica ferviente, intolerante, debió aceptar, sin embargo, el compromiso masónico de su esposo, el emperador Francisco I. María Teresa desempeñó en la vida de los Mozart un papel ambiguo, a

veces favorable y otras, negativo. Al quedar viuda en 1765, compartió el poder con su hijo mayor, el emperador José II, un personaje singular, bastante activo y decidido como para que su nombre definiera un sistema de gobierno: el josefismo (Blot, 2015, p.18).

Hijo de la ilustración, José fue un gran lector de los filósofos y amigo de alguno de ellos. Al llegar al poder, quiso ser un ejemplo de déspota ilustrado y trató de poner en práctica las ideas de esos pensadores. Empezó por liberarse de la tutela de Roma y promover la tolerancia religiosa. Siempre fue católico, aunque al parecer, frecuentó, como su padre, alguna logia masónica. En aquellas décadas, si bien la fe permanecía inalterable, la religión se había convertido en una cuestión de familia o asunto de estado. Más que por las ideas de la Ilustración, la tolerancia religiosa promovida por José estaba inspirada y guiada por la política. El siglo había sido marcado por migraciones que causaban empobrecimientos de hombres, bienes y cultura. El objetivo fundamental de José era defender el número de sus súbditos y las riquezas que poseían: esto era más importante para él que la ortodoxia de la fe que profesaban. Su posición era muy firme en este sentido, sobre todo porque era consciente de los riesgos que corría el Imperio (Blot, 2015, p.18).

Federico de Prusia, su rival, había logrado apoderarse de la rica y populosa Silesia y mantenerse allí, porque encontró en la población protestante de esa provincia austríaca una aliada natural y segura. Esa conquista, dolorosa para Austria, le daba a Federico un poder que convertía a Prusia en la rival del Imperio para dirigir el mundo germánico. La rivalidad entre estos dos estados fue convertida en una rivalidad personal por José, un joven desafortunado en el amor y asimismo desdichado en sus reformas. Quería igualar a Federico y demostrar que sabía aplicar mejor que él la fórmula que había ejemplificado el rey de Prusia: “El príncipe no es el amo de sus súbditos, sino su primer servidor” (Blot, 2015, p.19).

José quiso terminar con el régimen de servidumbre en el Imperio y empezó por eliminar la “corvea”[356], es decir, la obligación, que todavía estaba vigente, de trabajar en forma gratuita las tierras del noble. Favoreció el desarrollo intelectual suprimiendo la censura, trató de unificar la administración e instituyó una burocracia que duró tanto como el Imperio y garantizó su cohesión. Mantuvo un poder absoluto, pero para promulgar reformas racionales y liberales, y asegurar el bienestar popular. El resultado fue una especie de populismo imperial, cuya principal debilidad fue

[356] La palabra “corvea” no figura actualmente en el diccionario de la Real Academia Española. Sin embargo, Wikipedia la define la Corvea Real como consistente en la obligación de trabajar gratuitamente en las tierras del noble o señor feudal.

intentar apoyarse en una clase media que aún no existía. Aunque llegó a competir con Federico en el racionalismo de Estado, también soñaba con igualarlo en el campo de batalla, restablecer su primacía en el mundo germánico y recuperar Silesia. Para eso, necesitaba un gran ejército. Sus reformas, pero sobre todo la reconstrucción del poderío militar del Imperio, costaban caro. Para afrontar esos gastos, José redujo drásticamente el presupuesto de la corte. Los músicos, y en especial Mozart, fueron víctimas de esa política (Blot, 2015, p.19).

Salzburgo, la ciudad natal de Wolfgang, se convirtió, en medio de la tormenta provocada por las Guerras de religión, en campeona de la Contrarreforma. Casi veinticinco años antes del nacimiento de Mozart, en 1732, el arzobispo von Firmian expulsó o forzó al exilio a casi treinta mil protestantes. Aunque el principado había logrado mantenerse al margen de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), se vio involucrado en la Guerra de Sucesión (1742-1743) y más aún en la de los Siete Años, que comenzó en el año del nacimiento de Wolfgang: 1756. Sus consecuencias fueron una hambruna y una fuerte baja de la población: un censo realizado en 1771 reveló que el quince por ciento de los habitantes necesitaba asistencia social y que la ciudad de Salzburgo contaba con apenas dieciséis mil habitantes (Blot, 2015, p.13).

Mannheim. El Elector, Karl Theodor, tenía un gran gusto por la ciencia, la poesía, el arte y la música, la cual practicaba personalmente, y Mannheim era una provincia muy peculiar: era considerada “el paraíso de los músicos”, se distinguía especialmente por la música instrumental y contaba con una orquesta apreciada como la más exquisita de Europa. La base de pensamiento y de instrucción era italiana, pero de hecho el manejo de las cuestiones musicales estaba en manos de músicos germanos (en una época aún anterior al surgimiento en Alemania del elemento nacionalista). También había influencias francesas, a causa de vínculos con Versalles, y existía, además, un impulso independiente para la producción musical. Afortunadamente para Wolfgang, existía también un gran interés en su rubro favorito, el drama. Se estima que el gasto anual en música y ópera ascendía a 200.000 gulden (Jahn I, 1882, p.369).

La gran gira europea (1763-1766) por Alemania, Francia, Bélgica, Holanda, Inglaterra y Suiza. En esa época los traslados eran agotadores, pero también estaba el problema de las enfermedades; y los médicos eran más peligrosos aún (Blot, 2015, p.38). La expectativa de vida en la época era de cuarenta años (Blot, 2015, p.39). La pobreza de los medios de transporte hacía que se necesitaran ocho días para cubrir una distancia de 500 kilómetros. Los caminos no

eran seguros. Acababa de terminar la guerra de los Siete Años[357], en febrero de 1763, y la paz no estaba garantizada. En ocasión de una tormenta, los rayos y los incendios amenazaban las casas donde la familia Mozart buscaba refugio. En palabras de Wolfgang y de Leopold: "Los asientos como piedras, hasta el punto de temer que las nalgas no llegaran enteras (…) trombas de lluvia empaparon el interior del carruaje. En cuanto a las posadas, eran tan primitivas que las puertas de las habitaciones no cerraban, y a veces eran invadidas por cerdos" (Blot, 2015, p.38).

La música, durante mucho tiempo, se vinculó a la Iglesia. A través de ella, la fe llegaba al corazón. Era su voz. Compartía su prestigio. Al emanciparse de ella, debió hacer concesiones, y la gira de los Mozart fue una demostración de ello (Blot, 2015, p.39). En un anuncio del periódico de Frankfurt se convocaba al público, a 1 tálero por persona, prometiendo que el ejecutante, entre otras demostraciones cuasi circenses, tocaría de manera perfecta aun con el teclado cubierto por una tela.

El arzobispo Colloredo y el despotismo ilustrado. La música de iglesia venía siendo incentivada en Salzburgo desde hacía mucho tiempo, especialmente de parte del arzobispo Segismundo von Schrattenbach. Mantenía a su servicio cantantes y compositores de forma permanente. La perspectiva de una moderada pensión inducía a muchos artistas capaces a instalarse en Salzburgo, a pesar del bajo pago regular que recibieran. Durante el mandato de Segismundo, la ópera de Wolfgang *La finta semplice*[358], rechazada en Viena, fue representada en Salzburgo, donde también imprimieron su libreto. A Segismundo lo sucedió Hieronymus von Colloredo (1732-1812); durante su mandato, la música declinó más que avanzar, aunque se ocupara más que Segismundo por el esplendor de la corte. No podría encontrarse mejor caricatura del déspota ilustrado que despreciaba y explotaba a su prójimo. Que las siguientes generaciones lo hayan condenado por su conducta hacia Mozart es pura justicia. Era un hombre instruido, o al menos pretendía serlo. Ni esto ni su catolicismo le impidieron ofender, humillar, insultar, hacer castigar y

---

[357] Se denomina guerra de los Siete Años a la serie de conflictos internacionales acontecidos entre principios de 1756 y finales de 1763 para establecer el control sobre Silesia y por la supremacía colonial en América del Norte y la India. Tomaron parte, por un lado, el Reino de Prusia, el Reino de Hanover y el Reino de Gran Bretaña junto a sus colonias americanas y, tiempo más tarde, su aliado el Reino de Portugal; y por la otra parte el Reino de Sajonia, el Imperio austríaco, el Reino de Francia, el Imperio ruso, Suecia y el Reino de España, este último a partir de 1761. Se produjo un cambio de coaliciones con respecto a la guerra de Sucesión Austríaca; la causa de ésta, a su vez, fue la alegada inelegibilidad de María Teresa para suceder a su padre Carlos VI en las diversas coronas que ostentaba.

[358] La ingenua fingida, La falsa ingenua o La crédula fingida

expulsar no sólo a un genio de la música, sino, lo más grave, al hombre más dulce, tierno e inofensivo que haya existido jamás (Blot, 2015, p.75).

Era obstinado, parsimonioso e inescrupuloso. Rara vez expresaba satisfacción con sus oficiales. Sus desdeñosos modos de dirigirse a todos excepto a la alta nobleza, y el tono irritable de sus conversaciones mantenía todo a su alrededor en tímida subordinación. Incluso su apariencia física imponía respeto y miedo. Rehusaba todo tipo de reconocimiento de la música y los logros de Wolfgang, y no ahorraba nada en críticas a ellos (Jahn I, 1882, p.343). Para Colloredo, su personal sólo existía por él y a través de él (Blot, 2015, p.126). Era bien consciente del genio de Mozart y nunca dejaba de honrarlo con encargos cuando se necesitaba alguna obra nueva, por las cuales nunca le pagaba un centavo (Jahn I, 1882, p.344). El hecho de emplear a Wolfgang por medio salario le dejó en claro al adolescente que no debía esperar nada de él y que haría bien en buscar fortuna en otra parte (Blot, 2015, p.78).

En palabras de Leopold Mozart a su hijo: "Seguro que puedes arreglarte solo en Múnich, pero eso, lejos de honrarte, *nos* convertiría en objeto de burla del arzobispo, (…) No debemos parecer tan pequeños y humildes. No hay ningún motivo para ello. Es evidente". Hay que analizar esta evidencia, dice Blot, porque fue el origen de los conflictos, los fracasos y las rupturas que llevarían a Mozart a conseguir por fin su libertad (Blot, 2015, p.90). La función de Leopold como vice maestro de capilla le otorgaba una posición social bastante humillante, en realidad: era la que tenía Haydn[359] con los Esterházy[360], cuyo contrato establecía que estaba obligado a usar librea[361] y cuidar los instrumentos. La sociedad nobiliaria tenía su reverso: una sociedad de lacayos. El hijo, que, sacrificando títulos, honorarios y seguridad aspiraba ante todo a ser él mismo, era consciente de ello. ¿Y el padre? Fígaro terminó prefiriendo el papel de lacayo al de barbero independiente. Mozart aspiraba a la independencia. La consiguió, convirtiéndose en el autor de una revolución social que el mundo de las artes y de la cultura nunca le agradeció bastante: creó el papel de músico independiente. Pintoresco y lleno de consecuencias, el drama con Colloredo puso en escena a dos

---

[359] Franz Joseph Haydn (1732 – 1809) conocido como Joseph Haydn, fue un compositor austriaco. Es uno de los máximos representantes del periodo clásico, además de ser conocido como el «padre de la sinfonía» y el «padre del cuarteto de cuerda» gracias a sus importantes contribuciones a ambos géneros.

[360] La casa de los Esterházy, llamado simplemente como Eszterházy, ha sido una familia magiar de nobleza en Hungría desde la Edad Media. Desde el siglo XVII, se convirtieron en parte de los más grandes magnates terratenientes de los territorios del Reino de Hungría que se hallaban en manos de los germanos

[361] Traje que los príncipes, señores y algunas otras personas o entidades dan a sus criados; por lo común, uniforme y con distintivos.

hombres, pero también a una sociedad. Ilustró condiciones sociales e históricas, pero también caracteres permanentes. Como muchos acontecimientos de la vida de Mozart, el drama se volvió ejemplar y asumió un carácter mítico (Blot, 2015, p.124). Colloredo estaba ubicado en la frágil cima de una aristocracia que presentía el fin de su poder. Cualquier insubordinación lo anunciaba su propio final. Eso ocurrió con Mozart: ese pequeño músico tenía algo de rebelde que Colloredo debía quebrar, porque en esa rebelión se jugaba su próxima caída (Blot, 2015, p.126).

La gira italiana. Italia, en esa época era en parte austríaca: los grandes duques de Toscana y de Lombardía eran los hermanos menores del emperador Habsburgo. La continuidad política suprimía las fronteras, no sólo las nacionales, sino también las interiores (Blot, 2015, p.59).

La música en Italia no era sólo un arte universalmente difundido y estimado, era *el* arte por excelencia. Todas las clases compartían el insaciable deseo por la música en todas partes: en iglesias, en los teatros, en las calles y en sus propias casas. El delicado aprecio y entusiasmo de lo que ya era excelente se incrementaba por práctica y educación. Existía una suerte de clima musical, una tradición musical para la producción y por el gusto gradualmente desarrollados, en el cual los artistas respiraban a gusto. La música de ópera y de iglesia se encontraban en igual favor. Italia gozaba indiscutida e ilimitadamente la soberanía en todos los aspectos relativos a la música. En las cortes alemanas, tanto protestantes como católicas, la ópera era italiana; la música de la Iglesia Católica estaba bajo exclusiva influencia de compositores italianos; todos los cantantes, hombres y mujeres, o bien eran nacidos o bien educados en Italia, y así, la mayor parte de los instrumentalistas también, aunque fue en la música instrumental que Alemania desafió primeramente la supremacía de Italia (Jahn I, 1882, pp.102-103). En el siglo XVIII, los músicos y compositores italianos ocuparon innumerables puestos en los establecimientos musicales de las grandes cortes europeas, incluidas las de Austria, Alemania, Inglaterra, Inglaterra, Rusia y Francia. En varias ocasiones, los maestros de capilla italianos estuvieron a cargo de la música en las cortes en Bonn, Salzburgo y Viena. Un italiano, Pietro Metastasio, fue el poeta de la corte imperial en Viena. Los artistas italianos dominaron muchas de las compañías itinerantes que presentaron óperas en toda Europa. Johann Christian Bach, Gluck y Grétry estudiaron con maestros italianos. Con el debido reconocimiento de la internacionalización de la cultura del siglo XVIII, la balanza comercial musical estaba en todas partes muy a favor de Italia, que era el principal exportador europeo de música, intérpretes y compositores (Solomon, 2007, p.83). En general, los alemanes se

sentían despreciados y agraviados por los italianos, que les hacían sentir su superioridad (Jahn I, 1882, p.341).

El virtual asalto de Wolfgang a las ciudadelas musicales italianas, así como su asombrosa aceptación fue, por lo tanto, un sorprendente cambio, un golpe maestro del genio comercial de Leopold Mozart y un tributo a su sentido de la historia. La recepción de Wolfgang es también un tributo a lo que era el gusto y la tolerancia italianos, no fue simplemente la indulgencia por alguien tan joven. De hecho, prácticamente en todas las ciudades que visitó en Italia, los músicos inicialmente se mostraban escépticos respecto de sus habilidades, y lo sometían a las pruebas más rigurosas antes de reconocer sus dones; sabían no aceptar un artificio de virtuosidad como sustituto de una esencia musical (Solomon, 2007, p.83). Los éxitos de la gira italiana le ofrecieron a Leopold un papel que el tiempo revelaría y consagraría. Movió el eje de la vida musical y desplazó su centro de gravedad hacia Viena y Alemania. Italia estaba a punto de perder su primacía. Leopold fue el modesto profeta, o el inconsciente artesano, de ese vasto movimiento (Blot, 2015, p.68).

París, 1778. La disputa entre la ópera francesa y la italiana se había transformado en una querella entre "gluckistas" y "piccinnistas", y encontró su expresión ideológica en el prefacio de la ópera de Guck Alcestes, redactado por su libretista (Calzabigi). Algunas de las características que debía respetar eran: ninguna oportunidad para improvisaciones vocales o muestras de virtuosismo vocal, era menos clara la distinción entre recitativo y aria, entre pasajes líricos y declamatorios, con menos recitativos en total, líneas melódicas más simples y fluidas.

La profesión artística, remuneración. Considerando la importancia de sus obras, y los beneficios realizados a través de ellas por teatros y editores, se podría concluir que Wolfgang era pagado de manera muy inadecuada; sin embargo, valen algunas consideraciones (Jahn II, 1882, p.298). La enquistada organización de una comunidad de comerciantes y vendedores poco se preocupaba por el genio artístico, aun si su curso podía ser el de un cometa, y, al contrario, era muy probable que lo forzara a una dirección equivocada o de arruinarlo en su despegue. Desde un punto de vista pecuniario, hay que reconocer que Mozart, en general, era tan bien tratado como la mayoría de sus colegas; que tanto como compositor como intérprete a veces no era pagado peor, sino a veces mejor que otros; que no le faltaban las oportunidades de obtener dinero, y, de hecho, tenía un muy buen ingreso. Si Wolfgang hubiese tenido la misma capacidad de hacer negocios que su padre o que Joseph Haydn, sin duda habría cosechado muchas más ventajas de su posición en

Viena; pero incluso con lo que cobraba, debe haber vivido cómodamente y con abundancia (Jahn II, 1882, p.198).

La profesión artística, arte artesanal y arte independiente. En su libro, "Mozart, sociología de un genio", Norbert Elias[362] intentó establecer una especie de ecuación entre el arte artesanal y el arte independiente: el primero, realizado por encargo, subordinaba la imaginación del artista y era prisionero de un estilo, y con su obra competían otra clase de productos que también estaban destinados a adornar el estatus de quien realizaba el encargo; el segundo, al dirigirse a clientes anónimos por intermediación de empresarios, editores y comerciantes, le otorgaba más poder e independencia al artista con respecto a la sociedad y liberaba su originalidad. Elias señala que la distancia social entre el señor y el criado músico era siempre enorme y cruel. Sobre todo, porque no había distancia geográfica; el amo siempre estaba presente. Por eso, la dependencia y la inferioridad eran para el músico experiencias cotidianas, y resultaron más insoportables aún para Mozart, porque él era un genio, surgido, además, antes de tiempo, antes de que el genio recibiera una consagración íntima y social. En su época, y en parte por su mérito, el arte independiente ganó un público anónimo cuyo difuso poder lo liberaría del mecenazgo y de sus representantes, identificados y cercanos, que dirigían el arte artesanal. Así fue hasta el día en que, en 1801, Beethoven le escribió a su amigo Wegler: "Conmigo no se negocia. Yo exijo y ellos pagan". La situación del artista se transformó en una generación y, según Elias, el cambio fue estructural. El artista ya no componía por encargo de un personaje encumbrado, sino para un público anónimo. Aumentó el poder del artista. A partir de ese momento, se ubicó en el pie de igualdad que Mozart buscó tan dolorosamente. Elias llega a la conclusión de que, desgarrado entre dos estructuras de la actividad artística, Mozart ejemplifica el destino de un burgués al servicio de una corte que impone su ley a los artistas. Blot (2015, p.171) presta su acuerdo, pero a condición de que se defina sin ambigüedad el sentido preciso de la palabra "ley". La ley impuesta por el señor no se reflejaba en la tonalidad, ni en la cadencia, ni en el contrapunto. A la corte sólo le gustaba aquello a lo que estaba acostumbrada, pero ¿quiénes eran los autores de esa costumbre? La corte sólo quería oír lo que alababa su gloria y carecía del conocimiento que sólo poseían los músicos. Los poderosos buscaban expresarse y no sabían cómo. Todos querían que se hiciera su retrato, no para reconocerse en él sino para descubrir cómo y qué eran.

---

[362] Norbert Elias (1897-1990), sociólogo alemán

La profesión artística, el comercio editorial. La publicación de sus composiciones, lo cual en décadas posteriores habrían sido al principal sostén económico, no era en absoluto rentable. El comercio de música de esos días era pequeño e insignificante; de hecho, el primero impulso de algo semejante se dio con la publicación de la primera edición de las obras de Mozart poco tiempo luego de su muerte. Durante su vida, sin embargo, las composiciones eran más frecuentemente copiadas que impresas; y el compositor se veía obligado a mantener una cuidadosa vigilancia para que las copias no fueran distribuidas a quienes no era indicado, y por lo cual no sería pagado. No estaba en la naturaleza de Mozart este tipo de precaución (Jahn II, 1882, p.293), aunque la excepción eran sus conciertos. Sus tres primero conciertos los juzgó aconsejable publicarlos él mismo por una subscripción de 6 ducados.

4.8. Las redes: colaboradores, pares, clientes, públicos y competidores

Coincidencia selectiva, instancias de confrontación, crítica y "lobby". Mecanismos de amplificación de diferencias, desarrollo de capacidades a través de la colaboración con pares

Colaboradores. Familia y amigos. Lorenz Hagenauer, comerciante, en cuya casa, que los Mozart alquilaban, nació Wolfgang, resultó ser un verdadero amigo; siempre dispuesto con apoyo y consejo en cuestiones de negocios, incluso al punto de realizar considerables préstamos; así, era natural que Leopold lo mantuviera informado también en los resultados pecuniarios de los viajes (Jahn I, 1882, p.25).

Grimm (París, 1778) era un partisano de la batalla de tendencias de ópera, y era estimado sólo por su partido; además de lo cual, no podía equivocarse en descubrir enseguida que Mozart era el último de las personas del mundo para este tipo de contiendas. A pesar de ello, lo recibió muy amablemente, e intentó hacerlo conocer donde podía. La presencia de los amigos de Mannheim en París les hizo la vida más agradable y estos lograron recomendaciones y presentaciones (Jahn II, 1891, p.36).

Constanze. Mozart era feliz en su unión con Constanze Weber. Era para él una buena y amorosa mujer, que se adaptaba admirablemente a sus modos, y ganó su total confianza y un poder sobre él, que frecuentemente usaba para contenerlo ante acciones apresuradas. Él la amaba sinceramente, le confiaba todo, incluso sus faltas, y ella lo recompensaba con ternura y cuidado fiel. Constanze tenía no gran intelecto, pero suficiente sentido común para cumplir sus deberes de esposa y madre (Jahn II, 1891, p.265). No tenía ni capacidad natural ni lo que se llama educación suficiente para un nivel de igualdad con Mozart, o como para elevarlo por influencia intelectual; más vale, no lograba apreciarlo ni comprenderlo del todo. Como toda la familia Weber, tenía talento musical, que había sido cultivado hasta un cierto punto (Jahn II, 1891, p.266). Difícilmente Mozart habría sido feliz con una mujer que no poseyera ni gusto ni entendimiento musical. Pero tampoco es que su potencia creativa se habría fortalecido a causa de una mujer intelectualmente excitante y excitable; era mucho más beneficioso para él encontrar una simpatía femenina en sus cuestiones domésticas, y ser calmado antes que urgido a mayores esfuerzos (Jahn II, 1891, p.267). La salud de Constanza siempre fue una prueba para Wolfgang; especialmente en el año 1789 pasó varios meses en condición crítica. Su marido siempre le deparó los más tiernos cuidados (Jahn II,

1891, p.267) y no ahorró en nada en pos de su cura. Wolfgang le era infiel; sin embargo, es abundantemente evidente que la relación tan estrecha y tierna de cada uno con el otro no resultaba perturbada seriamente por estas caídas. Se lo cargaba con intrigas para con cada alumna que tenía, y cada cantante a la cual le dedicaba una canción. Su vida disipada incluso era considerada la propia confirmación de su genio artístico (Jahn II,1891, p.269).

El primer hijo del matrimonio, Raimund Leopold, vivió sólo algunos meses en el año 1783. El segundo hijo se llamó Karl Thomas (1784-1858), y su tercer hijo, nacido en octubre de 1786 y que sobrevivió sólo un mes, se llamó Johann Thomas Leopold. Después de la muerte de Leopold Mozart, la pareja tuvo tres hijos más, Theresia Constanzia Adelheid Friederike Maria Anna (1787-88); Anna Maria (nacida y muerta el 16 de noviembre de 1789) y Franz Xaver Wolfgang (1791-1844) (Solomon, 2007, p.266).

Protectores y mecenas. La condesa Thun fue una de las damas que tomó a Mozart bajo su protección desde el principio, y fue ella la que más especialmente lo presentó en Viena y adelantó su avance por medio de sus influencias. Su posición prominente le era más propia en virtud de su cultura y amabilidad que por rango o riqueza (Jahn II, 1891, p.352). Otros personajes de los cuales Mozart disfrutaba de favor y mecenazgo componen una extensa lista (Jahn II, 1891, p.353).

La franco masonería. La relación, o más vale las motivaciones y los beneficios, de Mozart respecto de la masonería cuentan matices algo diferentes según las perspectivas de Jahn (1882), Solomon (2011) o Blot (2015).

Wolfgang, casado más por gentileza que por amor, pronto se hizo masón, más por amistad que por convicción (Blot, 2015, p.152). Los masones habían ya acompañado a Mozart en su desastroso viaje a París. Johann Christian Cannabich, director de música de Mannheim, que lo había recibido en esa ciudad y lo ayudó en sus contactos con la corte y en la organización de conciertos, era un masón eminente. Recomendó a Mozart a sus hermanos de París, y en especial, a Joseph Legros, director de la Asociación del Concierto Espiritual (Blot, 2015, p.149).

En la Viena de 1782, la masonería gozaba de prestigio. José II trataba de apoyarse en ella para promover su liberalismo. Tenía influencia en la aristocracia, que dominaba el gusto de la sociedad. Wolfgang le debió, sin duda, una parte de su éxito. Quizás encontró entre sus miembros un apoyo para sus actividades de empresario, y en particular, para la creación de una asociación de conciertos, llamada “Concierto de los diletantes”, que lo sobreviviría y que apoyó a Beethoven cuando este llegó a Viena. Entre los “diletantes” figuraban personajes como los barones van

Swieten y Gemmingen, que despeñaron un papel fundamental en las logias vienesas. Gracias a su apoyo, Wolfgang creyó haber logrado su objetivo, ya que corrían rumores de que el emperador quería adscribirlo a su corte (Blot, 2015, p.149). Después de las humillaciones que había sufrido, Wolfgang descubrió junto a esos grandes señores la igualdad masónica. Sin duda, la libertad y la fraternidad tenían un gran atractivo para él, sobre todo después de haber tenido que soportar la tiranía del arzobispo, pero también la del padre, y además porque seguramente se sentía aislado entre los músicos y no tenía amigos (Blot, 2015, p.161). Wolfgang esperaba encontrar en la logia un calor familiar sustitutivo, al mismo tiempo que una autoridad que, teniendo como única base la sabiduría y el consentimiento, le permitiera encontrar, sin sus abusos y excesos una figura sustitutiva del padre (Blot, 2015, p.164).

Había tres logias masónicas en Viena en 1785; Mozart pertenecía a la más antigua de ellas -Zur gekrönten Hoffnung- (Jahn II, 1891, p.402). Los procesos judiciales en contra de los Illuminati en 1785 condujeron a una persecución a los franco masones, pero en diciembre de ese año el Emperador José emitió un decreto de tolerancia, bajo la condición de ciertas reformas, y colocó a esa institución bajo la protección del estado (Jahn II, 1891, p.403). Las ocho logias existentes se redujeron a tres. Wolfgang mantuvo su pertenencia a su logia hasta su muerte; incluso concibió la idea de fundar una sociedad secreta propia, y redactó normas para su conducción. Difícilmente se le habría ocurrido considerar su conexión con la franco masonería como un medio para el progreso mundano; tales cálculos eran ajenos a su naturaleza, y jamás se habrían realizado. Su vínculo con la orden no resultó de ninguna utilidad práctica (Jahn II, 1891, p.404). Sus motivaciones, más vale, eran mayormente su genuino amor por la humanidad, su cálida empatía tanto por el gozo como por el sufrimiento, su sincero deseo de ayudar y beneficiar a otros, que llegaba incluso al rango de la debilidad; y quizás el mayor de todos los atractivos sería la satisfacción de su verdadero y excepcional anhelo de amistad (Jahn II, 1891, p.404). En cualquier caso, le debe mucho de sus impulsos como compositor a su vínculo con la masonería, tales como La Flauta Mágica (Jahn II, 1891, p.406).

Wolfgang no se convirtió en masón principalmente para avanzar en su carrera (Solomon, 2007, p.330). Muchos de los principales patrocinadores de la música eran masones, incluidos los Thun. Los contactos desproporcionadamente numerosos de Wolfgang con miembros de los Illuminati, casi todos los cuales también pertenecían a logias masónicas, se vinculan con Múnich, Mannheim y Salzburgo, así, e incluyó una amplia gama de sus patrocinadores, amigos y colegas

músicos en esas ciudades, hombres como conde Seeau, el conde Johann Philipp Cobenz, el conde Starhemberg, Christian Cannabich, y Friedrich Spaur (Solomon 2007, p.326). también tenía frecuentes tratos comerciales con compañeros masones; prácticamente todos sus editores vieneses parecen haber sido masones (Solomon, 2007, p.330).

Los masones eran también fuentes de préstamos para Wolfgang, entre ellos los hermanos Lichnowsky, Franz Hofdemel, Michael Puchberg componían los recursos más importantes. Por otro lado, Wolfgang mismo ayudó a su vez a otros masones con préstamos, tales como Anton Stadler y Franz Anton Gilowsky. Michael Puchberg, un comerciante adinerado, tenía una especial familiaridad con Wolfgang por su pertenencia a la misma logia, lo cual le garantizaba una constante asistencia financiera. Así, cuando se vencía el alquiler, o debía pagar la cuenta del médico de su esposa, o se debía organizar una estadía en el campo para ella, se sentía constantemente compelido a solicitarle asistencia a su amigo (Jahn II, 1891, p.300). Le enviaba siempre pequeñas o grandes sumas, las cuales Wolfgang nunca estaba en situación de restituir, de modo que luego de su muerte sus deudas alcanzaban a 1.000 florines. Puchberg fue de gran ayuda para con la viuda de Mozart ordenando sus asuntos, postergando sus reclamos por varios años, así como dándole la oportunidad de pagarle en cuotas, a medida que sus circunstancias mejoraban. Además, Puchberg se convirtió pronto en un padre ideal a quien Wolfgang podía confesar sus debilidades y pedir la absolución (Solomon, 2007, p.458).

Wolfgang Amadeus Mozart y sus clientes y públicos. Editores. Wolfgang no disponía de armas contra quienes se aprovechaban de su natural bonhomía, especialmente cuando le hacían encargos de composición particulares. Asimismo, no pocas de sus obras eran impresas sin su consentimiento, y traían a los editores considerables beneficios en los cuales no tenía ninguna participación. La parte más importante de las obras que aparecieron durante su vida fueron impresas por subscripción o confiadas para publicación a Torricella, Artaria y Hoffmeister. Se sabe del caso que los cuartetos dedicados a José II fueron concedidos a Artaria por 100 ducados, una suma considerable (Jahn II, 1891, p.295).

Se dice que los dos cuartetos para pianoforte (K 478 de 1785 y K 493 de 1786) fueron sólo el comienzo de una serie comprometida con Hoffmeister; pero el público, encontrándolos demasiado difíciles y absteniéndose de comprarlos, le permitió a Wolfgang conservar el adelanto dado y discontinuó la publicación. La popularidad ganada por las grandes obras de Wolfgang debe haber sido de crecimiento gradual, dado que eran considerado difíciles bajo toda consideración, y

es bastante creíble que Hoffmeister dijera, tal cual lo reporta el mismo Mozart: “Escriba más popularmente, o bien no podré ni imprimir ni pagarle nada más de sus obras” (Jahn II, 1891, p.295).

La fantasía juvenil de Mozart de tocar sólo ante conocedores desapareció naturalmente a medida que creció y se hizo más dispuesto. Le resultaba placentero tocar para todo aquel que le gustara escucharlo, y se encontraba tan lejos de la afectación de requerir ser presionado, que muchas personas de rango en Viena le reprochaban estar demasiado dispuesto a tocar ante quien le pidiera (Jahn II, 1891, p.357)

Empresarios teatrales. Un ejemplo del mal trato que recibía Wolfgang en manos de los managers teatrales, refiere que Schikaneder no le pagó nada por La Flauta Mágica, e incluso, contrariamente al acuerdo, vendió la partitura sin su conocimiento. Otras versiones sostienen que Schikaneder le pagó a Wolfgang 100 ducados, y renunció a los beneficios netos de la venta de la partitura en favor de su viuda. Como fueran las cosas, 100 ducados era el pago usual en Viena por una ópera. Esta es la suma que Wolfgang recibió por el Rapto en el Serrallo, por Fígaro, y sin duda también por Così fan Tutte; por Don Giovanni obtuvo 225 florines. A esto se sumaban normalmente los resultados de las representaciones a beneficio, que naturalmente dependían de la popularidad del compositor para con el público. El empresario Bondini pagó 100 ducados por Don Giovanni. Los Estados Bohemios, que ordenaron la Clemencia de Tito, difícilmente le hayan ofrecido menos. Incluso el manager Guardasoni, famoso por su austeridad, prácticamente acordó en el año 1785 darle a Wolfgang 200 ducados por una ópera y 50 ducados por gastos de viaje -un acuerdo, que, sin embargo, nunca se concretó- (Jahn II, 1891, p.297).

En el caso de las óperas, en general, el empresario teatral se quedaba en posesión de la obra, y solía permitir al copista hacer el beneficio que podía a partir de su venta; pero el compositor también quedaba en posesión de la partitura, y podía distribuirla donde pensara que podría ganar honor o beneficio. Cuando las óperas de Mozart aparecían en escenarios extranjeros sin compensación para él, sólo resultaba que compartía el destino común de sus contemporáneos; y tampoco le surgía quejarse. En 1783 Wolfgang le comunicó a su padre que el Rapto en el Serrallo se había representado en Praga y Leipzig; asimismo se regocijaba cuando Fígaro se daba en Praga y Don Giovanni en Viena; pero no menciona ningún pago por ello (Jahn II, 1891, p.298).

Alumnos. No le gustaba dar clase. Esto puede sorprender, si se considera que se distinguía tanto como pianista, pero carecía de la paciencia y flexibilidad necesarias, y quizás de firmeza y

regularidad. Aunque, cuando se encontraba con talento o entusiasmo, o cuando se sentía personalmente atraído, le encantaba dar sus clases (Jahn II, 1891, p.278). Sus alumnas eran mayormente damas de la aristocracia, que por su condición eran consideradas las líderes de la moda, especialmente musical. Entre ellas también se contaban estudiantes en el sentido más genuino del término. Las lecciones que daba seguramente eran inconexas. Hay relatos de alumnos de Mozart recibiendo orientaciones y correcciones de sus ejercicios musicales mientras Mozart estaba sentado en una sala contigua jugando a los bolos; en ocasiones persuadía a los alumnos de ir con él a jugar al billar en lugar de tomar la lección (Jahn II, 1891, p.281). La mayor parte de sus alumnos les preocupaba más la relación social con Mozart que la instrucción real, o bien, tomaban lecciones por un tiempo corto sólo para poder hablar del gran intérprete que tenían por profesor (Jahn II, 1891, p.279).

En 1787 adoptó a Johann Hummel, de diez años, cuyo incipiente talento lo había deslumbrado. También en este caso, a la inversa de su padre, que fracasó, él tuvo éxito. Hummel se convirtió en un virtuoso, rival de Beethoven, y realizó triunfantes giras (Blot, 2015, p.176). Hummel recibió clases gratis y convivió con los Mozart (Solomon, 2007, p.395).

Competidores. Wolfgang Amadeus Mozart y la competencia

Es paradigmática la circunstancia de la primera ópera en Viena, cuando Leopold dice de los músicos involucrados:

> "Pronto me di cuenta de que todos los ejecutantes de clave y los compositores de Viena estaban en oposición hacia nosotros, a sola excepción de Wagenseil, quien, estando enfermo, podía sernos de poco provecho. El plan adoptado por estas personas era evitar cualquier oportunidad de vernos o de saber el grado de los alcances de Wolfgang. ¿Por qué? A fin de que cuando fueran interrogados sobre si habían escuchado al niño o no y lo que pensaban sobre él, pudieran responder negativamente, y negar la posibilidad de lo que hubieran escuchado".

Resultaron manifiestos los sentimientos negativos, una repugnancia natural de ver a un niño de doce años dirigiendo en el lugar que usualmente ocuparía Gluck[363]. En principio ganó el juicio condenatorio, respecto de que un niño que no comprendía suficientemente bien el italiano pudiese generar un texto y una métrica adecuados. Quienes veían en el niño a un competidor amenazador de puestos comenzaron a pergeñar diversos ataques, en principio apuntados a la supuesta imposibilidad de que pudiera producir una obra de la calidad adecuada. En base a esto, Leopold hizo que Hasse, un hombre honrado por su reputación y Metastasio[364], como la máxima autoridad, se pronunciaran su opinión en oposición a Gluck y otros, expresando que, "de treinta óperas producidas en Viena, la de Wolfgang era incomparablemente la mejor". Ante la evidencia de lo genial, debió cambiar el modo y se comenzó a decir que la composición no era de Wolfgang sino del padre.

Wolfgang siempre fue consciente de tener enemigos entre sus colegas. En 1783 se le pidió un agregado en una ópera no del todo brillante, y al enterarse de que se corría la voz de que lo que se le había pedido era la corrección de la obra, impuso que se imprimiera en el catálogo del teatro, en alemán e italiano un texto diciendo: "Nota, las dos canciones, en páginas 36 y 102 están compuestas no por el Sr. Anfossi, sino por el Sr. Mozart, a pedido de Madame Lange" (Jahn II, 1891, p.326).

Salieri (1750-1825). Veneciano, de gran talento, libretista oficial de Viena, llegó a ser compositor de la corte y director de la Ópera. Más tarde fue profesor de Beethoven, Schubert, Hummel y Liszt. También le enseñó al hijo de Mozart, tras la muerte de éste, para ayudar a su viuda. Era seis años mayor que Mozart, reconoció en él a un peligroso rival. El músico más importante de la ciudad temía que, por su talento, considerado superior por muchos, entre ellos, por Da Ponte, Mozart ocupara su lugar. Competían por los libretistas y también por los cantantes. Los Mozart, padre e hijo, se refirieron muchas veces en su correspondencia a las intrigas montadas contra ellos por Salieri (Blot, 2015, p.182),

Según Jahn (1882), Salieri no tenía la suficiente originalidad para hacer una marca indeleble en la música de la época. Pero era justamente esta mediocridad de talento, habilidad y gusto que

---

[363] Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositor alemán, considerado uno de los compositores de ópera más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII.

[364] Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, más conocido como Metastasio (1698-1782), fue un escritor y poeta italiano, uno de los más importantes libretistas de ópera del siglo XVIII. Fue el poeta oficial de la corte de Viena.

ganaba para él el favor de su maestro imperial y el del público; habría sido necesaria poseer una unión singular de grandeza moral y artística y magnanimidad para reconocer un creciente genio como superior al suyo, y de inclinarse ante él, y Salieri no era capaz de ello. Es descrito como un hombre benevolente y de buen temperamento, amigable en la vida privada, y adornado con la bien merecida fama de nobles y generosas acciones; pero estas buenas cualidades no lo preservaban de la envidia. En el año 1780 había recién vuelto de un largo viaje por Italia, que le trajo nuevas fama y honor, y le confirmó el favor del emperador; en este punto, Wolfgang hizo su aparición como rival, peligroso en razón de sus brillantes poderes de ejecución, que de inmediato ganaron el aplauso de la multitud, así como sus composiciones. Wolfgang era amigable y sin restricciones en su conducta a sus colegas, incluso con Salieri, quien "no lo soportaba" (según Sophie, la cuñada de Wolfgang), y Salieri era "demasiado político" para demostrar públicamente su desagrado. Se entendía en Viena, sin embargo, que realmente le desagradaba y que secretamente buscaba impedir su progreso, no solo por su crítica y menosprecio, sino por todo tipo de obstáculo puesto en su camino desde el principio (Jahn II, 1891, p.204).

Pares. Cuando Leopold le reprochaba a Wolfgang que se estaba haciendo detestar en Viena por sus modos arrogantes, Wolfgang le respondió que "cualquiera que tomase real contacto con la situación, comprobaría totalmente lo contrario"[365] (Jahn II, 1891, p.262).

En París, en 1778, Wolfgang se encontró con Johann Christian Bach (invitado desde Londres a escribir allí una ópera), con quien consolidó la amistad comenzada de niño. Bach, junto con Joseph y Michael Haydn ejercieron una gran influencia en la formación de Mozart.

En 1785, en ocasión de un concierto en Viena, Joseph Haydn tuvo oportunidad de decirle a Leopold Mozart: "Le aseguro solemnemente y como hombre íntegro que soy, que considero a su hijo el más grande compositor que jamás he escuchado; tiene gusto, y posee un conocimiento exhaustivo sobre composición" (Jahn II, 1891, p.321). Y, en otra ocasión: "Mozart es el más grande compositor del mundo" (Jahn II, 1891, p.350). Recíprocamente, Mozart tenía un grandísimo reconocimiento por Haydn. En ocasión de dedicarle unos cuartetos, expresó: "Era mi deber, pues fue de Haydn que aprendí cómo debe escribirse un cuarteto" (Jahn II, 1891, p.348). Haydn le hizo descubrir a Mozart un espacio que luego éste exploraría y conquistaría (Blot, 2015, p.173). Contemplar a estos dos grandes y nobles hombres extendiéndose la mano de la fraternidad, y

[365] Carta de Wolfgang A. Mozart a su padre en Salzburgo, Viena, julio de 1782

permaneciendo verdaderos hasta el final, intocados por la envidia profesional o la intriga, es tan reconfortante como raro en la Viena de aquellos días. Cada uno comprendía y apreciaba al otro, cada uno reconocía libremente su deuda para con el otro desde un punto de vista musical, y cada uno, en su propia conciencia de poder e independencia encontraba la norma para estimar el valor de su colega. Son una prueba de que la naturaleza artística genuina se atrae y no rechaza su complacencia (Jahn II, 1891, p.352).

En 1787, en ocasión de un encuentro con Beethoven, éste declamó: "Tomen nota de este joven; hará valer su propio nombre mundialmente" (Jahn II, 1891, p.346).

Coincidencias selectivas y redes de actividad. Instancias de confrontación y competición. Crítica. "Lobby".

De acuerdo con Jahn (1891), es verdad que Mozart no fue tan altamente estimado en Viena durante su vida como después de su muerte. El público en general lo admiraba mayormente como intérprete de teclado; la caída de la ópera alemana impidió su continuidad a lo largo del sendero que le abrió el Rapto del Serrallo, y sus óperas italianas no obtuvieron en tan gran medida el aplauso como el más iluminado de sus contemporáneos; cuando la Flauta mágica hizo su efecto, ya era demasiado tarde. Es apenas sorprendente, por ello, que no lograra alcanzar la posición ante el mundo que habría sido acertadamente suya. No debe olvidarse que sus contemporáneos Gluck, Bono, Salieri y Starzer tenían ante sí a un joven y luchador artista, y que esos veteranos hacía tiempo ya estaban en posesión de distinguidos lugares. Sin asignar demasiado énfasis a las intrigas de sus contrincantes, o a la austeridad del emperador, es claro que Mozart no podía alcanzar enseguida una posición que primeramente debía ser creada para él (Jahn II, 1891, p.272). ¿Qué es lo que le impide tener una carrera próspera en Viena, si no tener un poco de paciencia? El maestro de capilla Bono era un hombre de edad. Salieri dejaría una vacante con su muerte. ¿Y Gluck no era acaso un hombre grande? (Jahn II, 1891, p.173).

Un rasgo constatado de su personalidad era que tenía pasión por burlarse en estilo sarcástico de las composiciones y actuaciones que juzgaba mediocres, soliendo imitar al piano las escenas operísticas con el estilo de conocidos maestros; tales exhibiciones en absoluto aumentaban el número de sus amigos, ya que frecuentemente se tomaban a mal. También ejercía una censura muy aguda, que su superioridad hacía incontestable (Jahn II, 1891, p.341). En 1782 expresó: "e gustaría

escribir un libro, una crítica musical breve con ejemplos; pero ciertamente no figurando mi nombre". Su comicidad crítica muchas veces era involuntaria (Jahn II, 1891, p.343). A pesar de ello, su amabilidad y buen corazón prevalecían en sus relaciones personales con colegas (Jahn II, 18891, p. 344).

Mozart escuchaba a las críticas de buena gana, aun cuando le era adversa. Sólo era susceptible a la acusación de un tipo, que justamente era de la clase que más recibía; es decir, sus ardientes imaginación e intelecto. Esta sensibilidad, sin embargo, era natural, pues si tal acusación fuera justificable, lo más original y característico de su música habría resultado sin ningún valor (Jahn II, 1891, p.347).

Mecanismos de amplificación de diferencias. Desarrollo y acumulación de capacidades a través de la colaboración con pares.

En Viena, luego de su primer concierto exitoso en 1782, comenzó una empresa común con un tal Philip Jackeson Martin, quien había establecido una sociedad musical amateur que daba conciertos todos los viernes durante el invierno. Había recibido permiso del emperador, con expresiones de gran aprobación, para dar una serie de conciertos por suscripción. La cantidad de músicos amateurs era grande y de buena calidad, tanto hombres como mujeres (Jahn II, 1882, p.283). Esto fue la clave de la serie de temporadas exitosas que siguieron hasta 1786.

La alianza con talentosos libretistas resultó esencial para el éxito de Mozart, dado que estaba genialmente dotado para los sonidos, pero no tanto para las palabras (Blot, 2015, p.226).

Lorenzo Da Ponte. Blot (2015) apunta que, así como fue importante para su obra el que Wolfgang naciera de un músico instruido, notable pedagogo y hábil agente, también lo fueron sus viajes a Italia, el conocimiento del padre Martini, su amistad con Johann Christian Bach, y asimismo su asociación con Lorenzo da Ponte (Blot, 2015, p.114). Da Ponte se había liberado de Salieri y, más aún, se enemistó con él después del fracaso de cierta ópera (Il rico giorno), cuyo libreto había escrito. Estaba listo para colaborar con Mozart, que le había propuesto adaptar Las bodas de Fígaro. La idea fue, en efecto, de Mozart. Era un gran riesgo: la pieza de Beaumarchais había tenido un enorme éxito en toda Europa, incluso en Francia, donde debió enfrentarse a la censura en una lucha que involucró al propio Luis XVI. Este combate le resultó apasionante a la opinión pública ilustrada. La pieza, inmediatamente traducida al alemán, fue prohibida en Viena

(Blot, 2015, p.186). A partir de ello, Da Ponte llegó a escribir unos veinte libretos para Mozart; también lo hizo para Salieri, Martín y Soler y para Weigl (Blot, 2015, p.187). La iniciativa de Las Bodas de Fígaro le correspondió, en efecto, a Mozart, pero fue Da Ponte quien hizo que la empresa fuera posible, al elogiarlo frente al emperador con gran entusiasmo. De todos modos, la ópera ya había sido compuesta en secreto y con una colaboración tan eficiente entre el libretista y el músico que en sólo seis semanas estuvo terminada. Así nació una de las obras maestras que honra a la humanidad y es al mismo tiempo su retrato y su gloria, y así llegó la ópera a su pleno desarrollo y alcanzó alturas inesperadas (Blot, 2015, p.187).

Emanuel Schikaneder. Había nacido en Regensburg en 1751, en circunstancias muy pobres. De muchacho se vio obligado a ganarse la vida como músico itinerante, y en 1773 se unió a una compañía de actores itinerantes. Luego de casarse con la hija adoptiva del manager, terminó asumiendo sus funciones. Tenía considerables habilidades y audacias, no sólo como actor y cantante, sino también como poeta dramático. Adquirió competencias considerables pero una desafortunada operación especulativa terminó arruinándolo (Jahn III, 1882, p.282). Lo que carecía de cultura y refinamiento (apenas podía escribir o hacer cuentas) lo compensaba en astucia, experiencia práctica y conocimiento de la rutina teatral. Su audacia igualaba a su frivolidad, y le encontraba solución a cualquier dilema. Era adicto a la gratificación sensual, podía ser un parásito o un derrochador. A pesar de sus grandes ingresos, frecuentemente vivía bajo la presión de sus acreedores (Jahn III, 1882, p.283). Se había convertido en un promotor del teatro alemán y escribió unas cincuenta piezas con efectos mágicos, realizados por una maquinaria espectacular (Blot, 2015, p.239). Según Jahn (1882), ante Mozart se presentó como quien estaba perdido a menos que pudiera producir una ópera de gran atracción; le aseguró que había descubierto un tema mágico excelente para una ópera, y que Wolfgang era el hombre más adecuado para su composición. Éste se sintió inducido a intentarlo, por varios motivos: su irresistible inclinación a la composición operística, su bondad natural y su consideración por un hermano masón.

Sin embargo, Blot (2015) describe esto como una anécdota improbable, porque Schikaneder no tenía deudas y porque, tratándose de escribir una ópera alemana, no había ninguna necesidad de convencer a Mozart. Ese proyecto no fue producto de las súplicas de un empresario en apuros, sino de un acuerdo entre amigos (Blot, 2015, p.239). Le dio el primer esbozo de la Flauta Mágica y, sabiendo lo difícil que era hacer que Wolfgang escribiera, organizó un pequeño jardín de invierno en su casa, de modo de mantenerlo bajo vigilancia. Insistía en tener melodías simples

y populares, para lo cual Wolfgang era lo suficientemente condescendiente como para modificarlas todas las veces necesarias hasta que Schikaneder resultara satisfecho (Jahn III, 1882, p.284).

CONCLUSIONES

Todo el mundo ve la materia delante de sí, el contenido lo encuentra sólo el que tiene algo que hacer con él, y la forma es un misterio para la mayoría

Johann Wolfgang von Goethe

En esta tesis nos hemos planteado las siguientes hipótesis:1) Los tres autores tienen en común la genialidad como factor de éxito artístico; 2) Las estrategias para asegurar los aspectos económicos de su carrera difieren y están en relación con el contexto en que vivieron; 3) Del análisis surgen ciertas estrategias que pueden ser tomadas como referencia en otras actividades creativas.

Los hechos documentales que sustentan las conclusiones que se exponen a continuación se encuentran organizados y detallados en el Anexo II, página 378. Su esquema se desprende del método de análisis propuesto y replica el esquema conformado en el Cuadro I de la página 74.

En los siguientes párrafos se encuentran confrontadas las hipótesis con el desarrollo expuesto en los capítulos precedentes.

I. Factores de éxito artístico

A respecto de que los tres autores tengan en común la genialidad como factor de éxito artístico, a priori, el vocabulario común permitiría confirmarlo; de hecho, talento, genio, brillo y creatividad son medios para atribuir cualidades extraordinarias a individuos que pertenecen a un sector de actividad dentro del cual el éxito es altamente incierto, sean las artes, la investigación, la publicidad u otra profesión creativa.

Sin embargo, si concedemos en aceptar que Bach, Mozart, Beethoven y Chopin siguen "más vivos que nunca aun después de muertos", esto debería movernos a discernir entre dos aspectos: por un lado, la trascendencia -juzgada desde un tiempo más o menos posterior a la muerte

hasta el momento presente-; y, por el otro, el éxito profesional, económico o de prestigio -juzgadas estas cualidades respecto de la totalidad o al menos parte de sus respectivas vidas-.

Así, en el caso de Bach, no es identificable ningún estatus de éxito, ni tampoco que se hubieran dado las condiciones que hicieran válidas la aplicación de las herramientas de análisis propuestas en esta investigación (básicamente, que el talento no lo es todo para el éxito, y que, en cambio, su dinámica demuestra corresponderse con la existencia de un mecanismo de amplificación de diferencias de calidad a lo largo de la vida del artista). De hecho, Bach, en ningún momento de su vida, llegó a ganar un dinero que alcanzara más que para lo necesario; y si bien ya desde joven se le otorgó algún reconocimiento local y regional, apenas en sus últimos años gozó de un cierto prestigio, pero sólo como pedagogo. A su muerte ciertamente no fue olvidado por algunos especialistas y discípulos, pero tampoco valorado por nadie fuera de aquellos, y sólo unos cien años después Mendelssohn logró sacarlo del olvido y hacer conocer su nombre en la esfera europea.

En el caso de Mozart, aunque de forma incipiente y local, se verifican varios de los efectos correspondientes al análisis propuesto acerca del éxito: amplificación de diferencias de calidad, concentración de la demanda, potenciación del trabajo en red, así como una propia estrategia de conformación de tales redes de trabajo. Aunque sus ganancias sufrían altibajos, como el caso de cualquier artista independiente, no puede dejar de mencionarse que solía gastar más de lo que ganaba.

Beethoven representa un paradigma donde confluyen tres elementos que coadyuvaron a su éxito artístico ya en vida del mismo compositor: la creciente fuerza de la burguesía en relación con la aristocracia, el individualismo en el arte y el desarrollo de la música de mercado. Su caso requeriría una recopilación de datos exhaustiva -similar a la aquí producida respecto de Bach, Mozart y Chopin-, cuestión que escapó desde un inicio a la presente investigación. Sin embargo, puede considerarse a Beethoven como un eslabón necesario y natural en el recorrido histórico que implica el hilo de vida de cada uno de estos cuatro músicos.

Chopin permite verificar el modelo de análisis, así como constatar todos los factores de éxito que lo componen, prácticamente en los cuatro escenarios en los que desarrolló su carrera de músico: Varsovia (infancia y juventud), Viena (dos breves pasajes, el segundo de ellos en camino para establecerse en Francia), París (vida de adulto) e Islas Británicas (breve periplo en sus últimos años de vida). En cualquier caso, todos los elementos del modelo se reconocen patentemente en

París, tanto por la intensidad de su evidencia como por su dinámica exitosa. Es una clara demostración de que el puro talento no lo habría sido todo, pero la confluencia de los factores modelizados en el presente trabajo de investigación logró llevar al músico al éxito, aún en vida.

II. Estrategias y organización de los aspectos económicos

A respecto de que las estrategias para asegurar los aspectos económicos de la carrera diferirían en relación con el contexto en que vivió cada músico, en el caso de Bach, y principalmente en concordancia con su contexto histórico sociocultural, toda su extensa vida laboral no consistió más que en contratos de empleo, excepto un período de apenas cuatro años de mecenazgo.

Mozart, por su parte, resultó el autor de una revolución social en el mundo de las artes y de la cultura, al crear estratégicamente el papel de músico independiente. Circunstancialmente debió pasar del mítico niño prodigio al joven profesional que persuadiera por su verdadero talento, pero al mismo tiempo -y desafortunadamente-, el empecinamiento de su padre por conseguir un puesto estable que incluyera a ambos, padre e hijo, hizo imposible todo progreso de carrera hasta que finalmente pudo intentar una vida independiente. Esto se produjo en Viena, donde se constata su éxito, netamente a través de una estrategia digna de ser caracterizada como empresarial. Se debe también mencionar que, posteriormente, comenzó una segunda etapa de éxito, a partir de su ópera La Flauta Mágica; pero ésta fue sumamente breve, dado que la muerte lo sorprendió sin cosechar su ganancia.

Finalmente, en el caso de Chopin se pueden reconocer varios escenarios distintos. En Varsovia, el reconocimiento de su talento resultó neto, tanto de profesionales como de públicos, por su diferencia intrínseca de calidad frente a cualquier comparación, tal que su presencia se volvió imprescindible en prácticamente todo evento social de la aristocracia; esto, a su vez, dentro de un mercado significativamente desarrollado, pero con insuficiente vinculación internacional, la cual le hubiera valido seguramente la atención del mundo entero. Además, su educación refinada le permitió insertarse en una la red de relaciones sociales más influyentes. Sin embargo, a pesar de que sus publicaciones llegaban a varias ciudades de Europa, su joven edad no le permitió trabar relaciones firmes con profesionales destacados -Mendelssohn, Paganini, u otros- ni persuadir a los editores de la potencialidad de venta de sus obras. La partida de Varsovia hacia el mundo, que

podríamos calificar como su gran paso estratégico, estuvo sin embargo rodeada de las más extremas condiciones de incertidumbre.

El evidenciarse de su éxito puede fundamentarse ya en Viena, donde se encontró con que "de la noche a la mañana" se convirtió en una celebridad. Sin embargo, su juventud y falta de renombre le impedían desarrollar una estrategia de negociación para sus honorarios de actuación. La desafortunada circunstancia de la insurrección de Varsovia cercenó toda posibilidad de lograr oportunidades de confrontación de sus cualidades con las de otros, ni de desarrollar redes de colaboración o de influencia; se sumaba a esto el giro en gustos musicales que comenzó a dictar la moda. Las perspectivas que brindaba el entorno resultaban extremadamente inciertas y tormentosas.

En París la situación de partida era cercana a la miseria, con la experiencia de fracasos y de inseguridad absoluta. Paulatinamente montó su estrategia en ir construyendo relaciones, con músicos, fabricantes de pianos, editores y miembros de la sociedad. Los públicos daban preferencia de valor a Mendelssohn y a Paganini por encima de Chopin, impidiéndole incluso la posibilidad de ser escuchado -sería la versión de un efecto San Mateo inverso respecto de su ventaja-. Cuando -muy probablemente por el efecto de la suerte- se encontró dentro de una reunión social con lo mejor de la aristocracia, las artes, las finanzas y la diplomacia, se produjo el efecto opuesto: el porvenir asegurado, la celebridad y el atractivo de la moda, de manera inmediata. Se ocupaba arduamente en mantener viva su reputación. Sus obras eran ejecutadas por destacados músicos, que así le daban publicidad o conformaba con ellos pares o grupos de trabajo que se potenciaban solidariamente. De manera similar sucedió en la convivencia amorosa con la escritora Sand. La publicación de sus obras le dio una publicidad aumentada, atrayendo alumnos espontáneamente y generando fama y demanda por sus ediciones; logró entonces un significativo poder de negociación con sus editores.

En Londres su nombre ya era suficiente carta de presentación. Inmediatamente se le abrieron las puertas de la sociedad, incluyendo los favores reales. Sin embargo, vivía constantemente abrumado por su incertidumbre en cuanto al futuro. Un factor determinante de ello y de la falta de éxito resultaba el que las características de la sociedad y del mercado en las islas británicas no eran adecuadas para su oferta -la música era considerada una labor no muy distinta de la carpintería o la albañilería, y no una vocación-.

A pesar de todo esto, no resulta un caso de talento y éxito de quien se puedan señalar óptimas prácticas de administración, estrategias empresariales, capacidad de negociación o de criterios para la fijación de precios, previsión de ahorro, planificación de inversiones, ambición por la maximización de utilidades u obtención de la máxima monetización para su producción.

Las influencias del entorno resultan marcadamente distintas en cada caso. La composición musical en la época de Bach, e incluso casi hasta los tiempos de Mozart, venía teniendo rasgos fuertemente artesanales. Partiendo de ello, se ha podido trazar un recorrido que va: desde el trabajo asalariado de Bach sin otro público más que la feligresía dominical; el surgir por primera vez en la historia, con Mozart, del músico independiente; la consolidación de este rol en Beethoven; y, finalmente, la representación exitosa del profesional independiente en la figura de Federico Chopin; por lo demás, a esta altura, el mundo ya había comenzado a conocer el ferrocarril, el telégrafo, los intercambios con América y una sólida vigencia de las leyes de los mercados.

III. Extrapolaciones

Respecto de que del análisis surjan ciertas estrategias que pueden ser tomadas como referencia en otras actividades creativas, resultan indicativos dos elementos: por un lado, la validación científico-experimental que ha provisto el desarrollo de la ciencia respecto de los postulados propuestos; por el otro, el modelo de análisis construido a propósito del presente trabajo de investigación, que permite su aplicación a otros músicos, artistas o profesionales creativos.

Así, la confirmación científica, al igual que su consolidación experimental, permitió que el mecanismo de la ventaja acumulativa -largo tiempo confinado a la sociología de la ciencia-, fuera aplicado también a procesos donde se verificasen recompensas socialmente distribuidas. Así lo confirmaron las investigaciones empíricas sobre la cuestión de la acumulación de riqueza o en áreas tales como educación, carreras laborales, procesos relativos al curso de vida, entre otros.

Por lo tanto, toda vez que se identificaran dinámicas correspondientes con el planteo de Merton respecto de la comunidad científica en la práctica de disciplinas tales como la empresarial, económica, administrativa, social, biológica, etc., se podría estar delante de un fenómeno de naturaleza similar al estudiado en esta investigación. Debe para ello verificarse, en cada caso concreto, la existencia de una capacidad limitada para evaluar por parte de cierta comunidad una gran masa de información -científica, artística, creativa o de otro tipo-, así como una capacidad

limitada para medir la productividad futura de modo ex-ante. Se podría reconocer entonces: a) que un crecimiento en el tiempo de la brecha en recompensa entre un sujeto (un individuo, una organización, una entidad, etc.) más capaz y otro menos favorecido; b) que los eventos azarosos o el talento intrínseco produjeran una ventaja relativa en favor de uno de dos sujetos de idéntica condición, tal que esa ventaja podría persistir e incrementarse a lo largo del tiempo; c) finalmente, la obtención, de parte de los sujetos u organizaciones con mayores reputaciones, de mejores recompensas a partir de trabajo de una determinada cantidad y calidad que lo que harían aquellos con menor reputación.

Estas dinámicas, a la luz de los elementos analíticos expuestos y sistematizados en el modelo de estudio, podrían representar líneas de investigación de significativo interés.

BIBLIOGRAFÍA

ALLISTON, P., LONG, S., KRAUZE, T (1982). Cumulative advantage and inequality in science. *American Sociological Review 47 (5)*, 615-625.

ARTHURS, A. (2004). Why creative industries? Australian Music Forum, 10 (5), 32-35

BENNET, D. (2010). La música clásica como profesión. Editorial Grao. Barcelona.

BLOT, J. (2015). Wolfgang Amadeus Mozart. El Ateneo. Buenos Aires.

CONCARI, S. (2001). Las teorías y modelos en la explicación científica: implicancia para la enseñanza de las ciencias. *Ciência & Educação, 7(1)*, 95-94

DE VANY, A. (2004); Hollywood Economics: How extreme uncertainty shapes the film industry. Routledge, Londres.

DIPRETE Th. y EIRICH M. (2005). Cumulative Advantage as a Mechanism for Inequality: A Review of Theoretical and Empirical Developments. *Annual Review of Sociology 32*, 271-297

EIDAM, K (1999). La verdadera vida de Johann Sebastian Bach. Siglo veintiuno de España Editores.

GAVOTY, B. (1974). Chopin. Javier Bergara Editor. Buenos Aires.

HOPE, H. (1997). On Certainty and Uncertainty, Or How rational can our expectations be? *Review of Austrian Economics 10, N°1*: 49-78

JAHN, O. (1882). Life or Mozart. Vol 1 (1882), 2 (1891) and 3 (1882). London, Novello, Ewer & Co.

KLIMOVSKY, G. (1995). Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología. 2.ed., Buenos Aires. A Z Editora.

KREMER, M. (1993). The O-Ring Theory of Economic Development. *The Quarterly Journal of Economics 108 (3)*, 551-575.

LISZT, F. (2003). Chopin. Biblioteca Virtual. Editorial del Cardo.

MATAMOMORO, B. (2015). Nietzsche y la música. Fórcola Ediciones. Madrid

MENGER, P. (2014). The Economics of Creativity. Art and Achievement under uncertainty. Harvard College e-book.

MERTON, R. (1988). The Matthew effect in science, II: Cumulative Advantage and the Symbolism of Intellectual Property. *Isis, 79 (4)*, 608-623.

NEAL, D. y ROSEN SH. (1999). Theories of the distribution of earnings. In Anthony B. Atkinson and François Bourguignon (Eds). Handbook of Income Distributions, Vol 1., 379-427

ORTEGA, F. COLE, C. (2011). Junto a Mozart: Una lectura espiritual de sus grandes óperas. Ágape Libros. Buenos Aires

ROSEN, Sh. (1981). The Economics of Superstars. *The American Economic Review, 71 (5)*, 845-858.

SCHÖNBERG, H. (1990). Los grandes pianistas. Javier Vergara Editor S.A. Buenos Aires.

SOLOMON, M. (2007). Mozart, a Life. Harper Collins e-book.

SYDOW, B (1958). Correspondencia de Federico Chopin. Librería Hachette S.A. Buenos Aires.

The letters of Wolfgang Amadeus Mozart, translated from the collection of Ludwig Nohl by Lady Wallace (1866). Volume I and II. Hurd and Houghton. Philadelphia

RAUX DELEDICQUE, M. (1948). La vida romántica de Federico Chopin. Librería Hachette S.A. Buenos Aires.

SCHMIEDER, W. (1950). Johann Sebastian Bach, su vida, su obra, su época. Biografías Gandesa. México.

WALKER, A. (2018). Fryderyk Chopin, a life and times. Ferrar, Straus and Giroux. Nueva York.

WIERZYNSKI, C. (1952). Vida y muerte de Federico, Chopin. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

ANEXO I

However, preferences alone are incapable of explaining the other aspect of the Superstar phenomenon, the marked concentration of output on those few sellers who have the most talent. This second feature is best explained by technology rather than by tastes.[4] In many instances rendering the service is described as a form of joint consumption, not dissimilar to a public good. Thus a performer or an author must put out more or less the same effort whether 10 or 1,000 people show up in the audience or buy the book. More generally, the costs of production (writing, performing, etc.) do not rise in proportion to the size of a seller's market.

The key difference between this technology and public goods is that property rights are legally assigned to the seller: there are no issues of free riding due to nonexclusion; customers are excluded if they are unwilling to pay the appropriate admission fee. The implied scale economy of joint consumption allows relatively few sellers to service the entire market. And fewer are needed to serve it the more capable they are. When the joint consumption technology and imperfect substitution features of preferences are combined, the possibility for talented persons to command both very large markets and very large incomes is apparent.

A theory of the assignment of buyers to sellers is required to make these ideas precise. The demand and supply structure of one such model is set forth in Sections I and II. The nature of market equilibrium and its implications for income and output distributions are discussed in Sections III and IV. Comparative static predictions of the model are sketched in Section V and conclusions appear in Section VI.

[4]Milton Friedman proposed a model based on preferences for risk taking, but did not explain why or how the market sustains the equilibrium *ex post* with few sellers earning enormous incomes (for example, why the losers in the lottery rest content with such low incomes if they have the same talents as the winners). Issues of uncertainty that make these elements of supply more interesting are abstracted from here. A model of prizes based on effort-incentive monitoring and the principal agency relation is found in my article with Edward Lazear.

I. Structure of Demand

Imperfect substitution among quality differentiated goods in the same product class arises from indivisibilities in the technology of consumption. No satisfactory analytical specification exists in the literature, because indivisibilities lead to nonadditivities in preference relations which are analytically intractable.[5] Yet some specific model is required to make any progress on this problem. My solution to this dilemma is to adopt a smooth quantity-quality substitution technology and introduce the indivisibility through a fixed cost of consumption per unit of quantity. Consumers' attempts to minimize consumption costs gives an extra competitive advantage to higher quality sellers. However, it is a surprising implication of the analysis that this form of indivisibility is not crucial to the central conclusions, so that true nonadditivities would only strengthen the argument.

Assume the consumer has a well-behaved weakly separable utility function $u = u(x, g(n, z))$, where x is a composite commodity and $y = g(n, z)$ has the natural interpretation of consumption of "services" of the type in question. n is the quantity purchased, a measure of exposure to a seller, such as a patient visit, a performance, etc.; and z is the quality of each unit of exposure. Quantity-quality substitution requires that $g(\cdot)$ is increasing in both of its arguments and that $\partial^2 g/\partial n \partial z > 0$.

This specification has the virtue of being simple, at the cost of ignoring some details and not being perfectly general. The definitions of markets are left somewhat vague: for example, for some purposes it is sufficient to think about the market for novels as a whole and for others distinguishing between mysteries, romances, and so forth is necessary. This is simply treated by allowing y to be a vector and is therefore ignored. There are several dimensions to quantity in any specific application which might be treated in a simi-

[5]Some of the thorny issues of primitives in problems of product differentiation are discussed from the point of view of the theory of measurement by Manuel Trajtenberg.

lar manner. For example, most people do not purchase more than one copy of an author's book but may buy several different books written by the same author. Or there may be preferences for variety. But these considerations are less than compelling in markets for professional services where direct personal contact between buyers and sellers is required. Preferences for variety per se cannot be treated in a quantity-quality substitution model, and since the generalization of increasing the dimensionality of exposure is clear enough in any given case, it is ignored too. It is doubtful whether the general nature of the results are greatly affected by these simplifications.

A cardinal measure of quality or talent must rely on measurement of actual outcomes. Taken to extreme, this view would define the talent distribution as the realized output or income distribution. However, that goes too far because it ignores the fact that more talented people typically command greater cooperating resources in producing observed outcomes and it refers to all consumers as a group rather than to any one of them. The service flow y is a natural personal outcome measure in this case and is the prime candidate for scaling talent, so long as n is held constant in the imputation to obtain the right *ceteris paribus* conditions. Still, the measure is strongly dependent on n unless $g(n,z)$ is multiplicatively separable. To avoid ambiguity I restrict $g(n,z)$ to the form $zf(n)$, so that relative talent is defined independently of n (since y is the product of a function of n and another function of z, talent can always be rescaled to be the function of z itself, for example, if $y=f_1(z')f_2(n)$, change the scaling of z' by defining $z\equiv f_1(z')$). The properties of $f(n)$ play no important role in this analysis, so it is assumed to be linear. Therefore $y=nz$, which is the familiar efficiency units specification. This is a very strong form of substitution which obviously works in the direction of spreading sales around all qualities of sellers, not concentrating them among the top, and is a weak specification in that sense.

The cost of one unit of service of a given quality is its price $p(z)$ plus a fixed cost s. For example, if each unit requires t hours and the wage rate is w, then $s=tw$. Measuring prices in units of x, the budget constraint is

$$(1)\qquad I=x+(p+s)n$$
$$=x+\left[(p+s)/z\right]y=x+vy,$$

where I is full income and v is the full price of services directly implied by the multiplicative specification $y=nz$ (herein lies the analytical value of that assumption).

Marginal conditions for consumer choice are

$$(2)\qquad u_y/u_x=dp(z)/dz \quad \text{for } z;$$
$$u_y/u_x=(p+s)/z \quad \text{for } n.$$

Combining these two, choice of z solves

$$(3)\qquad dp/dz=p'(z)=(p+s)/z.$$

Choice of n follows from the requirements that the marginal rate of substitution between y and x equals the relative marginal cost $v=(p+s)z$. The schedule $p(z)$ is the same for all buyers. It maps the talent of a seller into the unit price charged for that quality of service. Therefore optimal choice of z in (3) depends only on s and not on the form of the utility function under the separability assumption. Condition (3) balances larger direct costs of greater talent against larger indirect costs of greater quantity and lesser talent. For example, customers with larger s prefer more talented sellers to economize on consumption time in this specification. Finally, all effects of intensity of preferences are absorbed in choice of the quantity consumed, given the optimum value of z determined by condition (3).

Because it plays an important role in the analysis below, suppose the equality in (3) held for all possible values of z, not just for one of them. Evidently that occurs only if $p(z)$ happens to follow a definite functional form; the one satisfying (3) interpreted as a differential equation for all z. Integrating and simplifying equation (3) yields

$$(4)\qquad p(z)=vz-s.$$

The full price v is the constant of integration,

since $v=(p+s)/z$ by definition. If market prices line up as in (4), the consumer is indifferent among all values of z that appear on the market, since (3) is an identity. Therefore (4) must be a price-talent indifference curve, an equalizing difference function, showing the maximum amount the customer is willing to pay for alternative values of z at a given utility index. The larger is v, the smaller the utility index. Finally, if (4) does in fact hold true in the market, too, then both equations in (2) reduce to $u_y/u_x=v$, so that y is uniquely determined for the consumer even though z and n are not.

II. Structure of Supply: External and Internal Diseconomies

The economic activities under consideration invariably involve direct contact of buyers with the seller in one way or another. If a competitive market was ever impersonal, this surely is not it. The seller's choice of market size (volume of transactions) amounts to determining the number of contacts to make with buyers. In many cases the technology admits a certain kind of duplication in which the seller delivers services to many buyers simultaneously, as a form of joint consumption. Once the author tells his tale to the publisher, it can be duplicated in writing as many times as desired. A performer appearing on television literally clones his performance to whomever happens to tune in. The services rendered by any seller become more like a kind of public good the more nearly the technology allows perfect duplication at constant cost.

Just as it is difficult to find practical examples of pure public goods in public finance, so too it is difficult to find them here. In fact services of this type are analogous to local public goods, due to ultimate limitations on joint consumption economies. To the extent that the technology is subject to congestion, that is, to external diseconomies of scale, the required analytical apparatus is the theory of clubs rather than the theory of pure public goods.[6] These external diseconomies reflect a type of degradation of services a seller supplies to each of his customers as the number of contacts expands. There are two fundamental reasons for this:

First, in cases where duplication is possible, market expansion ultimately requires using inferior techniques to render the service. It is preferable to hear concerts in a hall of moderate size rather than in Yankee Stadium. Recordings are a superior way of reaching a large audience, but are inferior in quality to live performances with smaller audiences. Furthermore, many of the activities in question involve certain creative elements so the ultimate negative impact of market sizes sometimes can be interpreted as the effect of overexposure and repetition.

Second, the analysis should not be constrained to only those activities where some form of cloning is possible. The general model also applies to cases of one-on-one buyer-seller contact, as is true of professional services. Here the negative effects of personal market scale are caused by limitations on the seller's time. As a doctor's patient load increases, the amount of direct contact time available to any person decreases, waiting time between appointments and in the office increases, and so forth. Nevertheless patients may be willing to trade off service time against quality of service per unit time.

In both cases the quality of service z that appears in consumers' preferences is itself produced by both the quality and size of the market of the seller with whom transactions occur: $z=h(q,m)$, where q is an index of seller talent or quality and $m=m(q)$ is the total number of units sold by a seller of type q. The arguments above imply $\partial z/\partial q=h_q>0$ and $\partial z/\partial m=h_m\lesseqgtr 0$. Furthermore, I assume that $h_{qm}\geqslant 0$: superior talent stands out and does not deteriorate so rapidly with market size as inferior talent does. The importance of this assumption will emerge later on.

Preferences are structured on service flows, which in turn depend upon q and m. Therefore $p=p(q,m)$ is the unit price charged by a seller of quality q selling m units. Competi-

[6] That a doctor's patients or a performer's fans might be considered as a club has intuitive plausibility. The original reference in the theory of public finance is James Buchanan. Eitan Berglas and Berglas and David Pines, present elegant developments of that model.

tion in the market for services implies that the *function* $p(q,m)$ is taken as given by a seller. This market is competitive even though a seller affects the unit price charged by choosing m. The reason for competition in markets of this type is that each seller is closely constrained by other sellers offering similar services. Though sellers of different quality are imperfectly substitutable with each other, the extent of substitution decreases with distance. In the limit very close neighbors are virtually perfect substitutes. Assume there is a regular distribution of talent in the population $\phi(q)dq$. Then potential substitution is generated by both the density ϕ in the neighborhood dq of q and by degradation through larger market size of better quality sellers some distance above q, and the opposite for those some distance below q.

In addition to market size effects on demand, the other factor influencing the output decision is direct cost of production. Let $C(m)$ be out of pocket costs of producing m units, with $C' \geq 0$ and $C'' \geq 0$. There are nondecreasing (marginal) costs of production—internal diseconomies—for the usual reasons, including the fact that here the seller must work harder as m increases. Assume also that all sellers have opportunity cost K of working in this sector compared with the next best alternative, with K independent of q.

A seller of type q chooses $m(q)$ to maximize net revenue

$$R(q) = p(q,m)m - C(m). \tag{5}$$

Therefore $m(q)$ is chosen to satisfy

$$mp_m(q,m) + p(q,m) - C'(m) = 0 \tag{6}$$

so long as

$$2p_m + mp_{mm} - C'' < 0 \tag{7}$$

and R exceeds K. Equation (6) determines the intensive margin. If $R(q)$ is monotone in q, then free entry determines an extensive margin as well; the value of q, denoted q_l, which satisfies both $R(q_l) = K$ and (7) simultaneously.

In context a more elaborate return specification decomposes the internal margin above into two additional components, one being the size of each act of joint consumption, m_1, and the other being the number of such acts, m_2. In that case the revenue function is

$$m_2\left[m_1 p(q,m_1,m_2) - C_1(m_1)\right] - C_2(m_2) \tag{8}$$

where $m_1 p - C_1$ are the "gate" receipts for each event and $C_2(m_2)$ is the cost of increasing the number of events. This avoids some of the dimensionality or units ambiguities in (5), as noted in Section I. If all external diseconomies reside in m_1 alone and not m_2 (so that $p = p(q,m_1)$), then (8) and (5) have very similar implications; only the diseconomy associated with each event is somewhat overcome by expanding their number in formulation (8). This carries over to a case where the external diseconomy of m_2 is small. Otherwise, precise results depend on whether the effect on performance services of m_1 are stronger than those of m_2 and on their interaction. It is simplest to merely think of m in (5) as the product of m_1 and m_2, in those cases where this type of decomposition is applicable.

III. Market Equilibrium

A complete closed market solution is available if all buyers have the same fixed cost s, though possibly different marginal rates of substitution between y and x. In that case it is possible to aggregate total services in a single market, with a unique implicit market price v which contains all the relevant information and acts as a "sufficient statistic." The unit price p charged by a seller of type q is then constrained to follow (4) independent of market supply conditions. Though n and z are not uniquely determined for any consumer, each one has a regular demand function for services y which depends only upon v. These demands in turn can be summed across consumers to obtain the total market demand for services $\Sigma y \equiv Y^d = F(v)$. Since consumers are indifferent between n and z, the composition of services between qualities and quantities are de-

termined completely by sellers, who maximize profit according to condition (6). Individual supply choices may be aggregated too, this time by integrating the optimum value of zm, the total services a seller supplies to the market, over those values of q which are actually found in the market, weighted by the number of sellers of type q, $\phi(q)$. This sum represents total services supplied to the market, $Y^s = G(v)$. The intersection of supply and demand determines v itself. Given this equilibrium, the internal cross-section price, output, and income distributional structure may be examined in detail.

To find the supply decision of each seller at a given value of v, substitute $z = h(q,m)$ into the equalizing difference function (4). Applying (6) and (7) yields

$$(9)\quad vmh_m(q,m) + vh(q,m) - s - C'(m) = 0;$$

$$(10)\quad 2vh_m + vmh_{mm} - C'' < 0.$$

Differentiate (9) with respect to q:

$$(11)\quad \partial m/\partial q = -v(h_q + mh_{qm}) \Big/ (2vh_m + vmh_{mm} - C'') > 0.$$

Market size increases with q if $h_{qm} > 0$. Next differentiate net revenue $R(q)$ in (5) with respect to q, at its maximized value. By the envelope property

$$(12)\quad R'(q) = vmh_q > 0.$$

Net revenue is monotonically increasing in talent, since $h_q > 0$. Finally, differentiate (12) with respect to q and simplify to obtain

(13)

$$R''(q) = v(h_q + mh_{qm})(\partial m/\partial q) + vmh_{qq},$$

where $\partial m/\partial q$ is defined by equation (11). So long as h_{qq} is not sufficiently negative, reward is convex in q.

The market supply of services is easily calculated. Let $m(q;v)$ be the solution to (9). Then the amount of service supplied to the market by a seller of quality q is $h(q,m(q;v))m(q;v)$ and the total amount supplied to the market by all active sellers is

$$Y^s(v) = \int_{q_l(v)}^{\infty} h(q, m(q;v))m(q;v)\phi(q)\,dq,$$

where $q_l(v)$ is the extensive margin. Differentiate with respect to v:

$$dY^s/dv = -h(q_l, m^l)m^l\phi(q_l)(dq_l/dv) + \int_{q_l}^{\infty} h\left[1 + \frac{m}{h}\left(\frac{\partial h}{\partial m}\right)\right]\left(\frac{\partial m}{\partial v}\right)\phi(q)\,dq,$$

where $m^l = m(q_l; v)$. Condition (9) implies that $1 + (m/h)h_m$ is positive. Therefore the second (integral) term in dY/dv is positive. The fact that R is increasing in both q and v from (12) implies that $dq_l/dv < 0$, so that the first term is positive as well. Hence there is rising supply price in the service market. It is obvious from Section I that there is falling demand price for services, so a conventional equilibrium is obtained and v is uniquely determined.

A. *Internal Diseconomies*

The cross-section structure of the market equilibrium is most easily established in the case where there are no effects of a seller's market size on service quality.[7] In that case m is not an argument of $h(\cdot)$ and talent is scaled so that $z = h(q) = q$. Now the model has a Ricardian flavor, with differential rent sustained by talent induced product differentiation.

Since $z \equiv q$ the unit price charged by sellers of talent q is increasing linearly in q at rate v, from (4); and since price is higher for the better sellers and cost conditions no less favorable, more talented sellers produce more and have larger markets.[8] Application of (11)

[7] This version of the model has a strong family resemblance to a class of problems previously considered in my 1974 article.

[8] Throughout this paper I make the usual club theory assumptions and ignore indivisibilities requiring an integer number of sellers. This can be problematic when the number of sellers is very small, and raises well-known problems in industrial organization about which I have nothing to contribute. The magnitude of the rent of the lowest rent seller (extensive margin) is the issue. That must be sufficiently small for this analysis to apply.

to this case yields $\partial m/\partial q = v/C'' > 0$. From (12), $R'(q) = vm > 0$, and $R''(q) = v^2/C'' > 0$, from (13). Not only does rent reward increase in talent, but marginal rent reward increases in talent as well. $R(q)$ is convex because both price and quantity increase in q. To see the powerful force of convexity in producing skewness, consider an example where $s = 0$ and $C(m)$ is quadratic. Then $m \propto vq$ and both price and quantity increase linearly in q. Therefore, revenue increases in the square of q. In fact $R \propto v^2 q^2/2$. A person who is twice as talented as another earns four times more money in this example.[9]

This case is important in showing that the tendency toward skewed rewards arising from convexity of revenues holds under very general circumstances: individuals who, by virtue of superior talent and ability in an activity, can sell their services for higher prices have strong incentives to produce more so long as costs are not perfectly correlated with talent. The increase in both price and quantity with quality implies that talent has a multiplicative effect on reward. It is surprising that the tendency toward skewed rewards is not necessarily dependent on indivisibilities and occurs in the linear efficiency-units case, perhaps the weakest possible specification. However, no relative skew is implied in the distribution of output in this case because there are no interactive effects in that dimension of the problem.

B. *Pure Joint Consumption*

The effect of scale economy on seller concentration is strikingly seen in the extreme case when internal and external diseconomies vanish, when $C(m) \equiv 0$ (nonzero constant marginal costs will do also) and $h_m \equiv 0$, so $z = h(q) = q$. Then there literally is public goods technology and a single seller services the total market in equilibrium. That person is the most talented of all potential sellers. Even though there is one seller, essentially competitive market conditions are maintained by threats of potential entry.

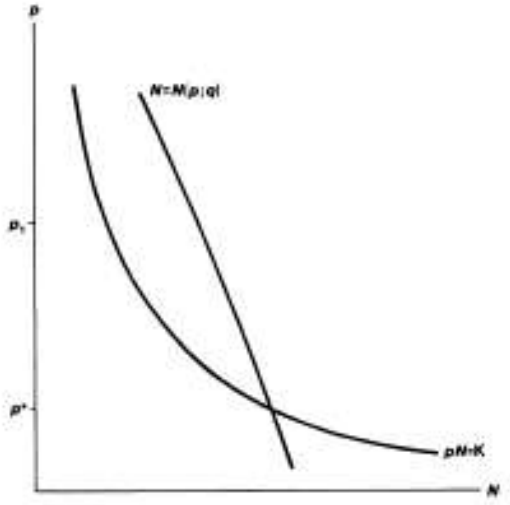


FIGURE 1

Let $N = N(p,q)$ denote the total market demand for quantity at price p and talent q. If there were several potential sellers of the same talent, only one of them is required to provide the service efficiently, so $m \equiv N$. This is seen in Figure 1. Free entry implies that total revenue pN must be driven down to opportunity cost K in equilibrium. This equation, $pN = K$, is the rectangular hyperbola in Figure 1. It is competitive supply price. Market equilibrium occurs where demand intersects supply from above. Suppose the seller were to charge price p_1. Then the value of sales exceeds K and rents are nonzero. Therefore another seller would enter and charge a slightly lower price, attracting all business away from the initial seller. By continuation, price must be driven down in equilibrium to p^*, rents are driven to zero, there is one seller and potential entry maintains that situation indefinitely.

What happens when sellers have different talents? The demand function facing a more able seller is different from the one in Figure 1 because q is an argument of demand, $N(p,q)$. Whether N_q is positive or negative, less talented sellers are driven out of the

[9] The two functions $m(q)$ and $R(q)$ are the transforms from the distribution of ability to the distribution of output and reward. Inverting and computing the Jacobians, the distribution of output is $(1/v)\phi(m/v)$, the same form as the distribution of talent because $m(q)$ is linear. The distribution of rent is $(v(8R)^{1/2})\phi((2R/v)^{1/2})$, which is skewed to the right relative to ϕ.

market. To see this, note that $R(q)=p\cdot N(p,q)$ in this case. Therefore

$$(14)\quad R'(q)=N\left[1+(p/N)\partial N/\partial p\right]\partial p/\partial q+p(\partial N/\partial q).$$

Given the structure of demand above, equation (4) implies that $\partial p/\partial q=v$. Furthermore, it is easy to show that the price and quality elasticities of demand for quantities are related to the full price elasticity of services as follows:

$$(p/N)\partial N/\partial p=\theta(v/Y)\partial Y/\partial v,$$
$$(q/N)\partial N/\partial q=-\left[1+(v/Y)\partial Y/\partial v\right],$$

where $\theta=p/(p+s)$ is the share of full price accounted for by nonfixed costs and $Y=\Sigma y$ with the sum extending over individual consumers. The quality elasticity of demand for quantity is negative if the full price elasticity of demand for services is inelastic. Substituting these relations into (14) and simplifying yields

$$(15)\qquad R'(q)=Nv(1-\theta)>0.$$

Consider the following two cases:

(i) Assume $\phi(q)$ is dense on the interval $[q_0,q]$, where q_0 is the least talented and q the most talented potential seller. Equation (15) shows that R is increasing in both q and v. For a given value of v all sellers for whom $R(q)-K>0$ would choose to enter and, since $R'>0$, they must be selected from the upper tail of $\phi(q)$. But in equilibrium there is only one seller. Therefore v must adjust so that $R(\bar{q})-K=0$ and all people for whom $q<\bar{q}$ rationally choose the alternative occupation. There is no rent in equilibrium when ϕ is dense even though there is a single seller, because someone is waiting in the wings who is imperceptably different from that supplier.

(ii) Assume $\phi(q)$ basically the same as before, with the addition of outlier q^* a finite distance ε above $\bar{q}$: $q^*=\bar{q}+\varepsilon$. The Superstar is perceptably different from the closest rival and earns rent on this unique talent. Now it is q^* who supplies the service. Equilibrium v must be slightly smaller than in case (i) so that people for whom $q\lesssim\bar{q}$

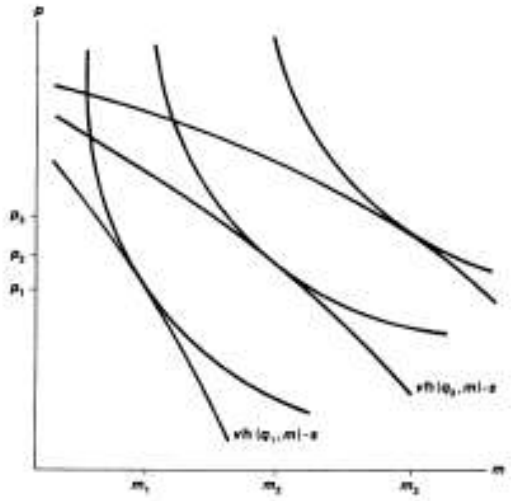


FIGURE 2

choose not to compete. q^* charges price $p^*=vq^*-s$ (see equation (4), whereas $\bar{q}$ would charge $\bar{p}=v\bar{q}-s$. The price differential $p^*-p=v\varepsilon$ is the unit rent accruing to q^*. This is a small number if ε is small. Yet the total rent received by q^* is $Nv\varepsilon$, which can be very large if N is large. Though unit rent is limited by the equalizing difference (4) and the supply (distance) of close competitors, scale economies can make total rent very large in equilibrium.[10]

C. *External Diseconomies*

External diseconomies support a nondegenerate equilibrium distribution of sellers. The spatial structure of the market is illustrated in Figure 2. Given the market full price v, prices charged by sellers of different talent must satisfy (4) and $z=h(q,m)$. Therefore a seller of talent q must solve the following constrained maximum problem:

$$(16)\quad \max_{m}\left[pm-C(m)\right]$$
$$\text{subject to}\quad p=vh(q,m)-s.$$

[10]The equilibrium concept used in this particular example is the same as the notion of sustainability in natural monopoly. The equilibrium in Figure 1 is inefficient. This inefficiency vanishes when the externality is bounded sufficiently by either internal or external diseconomies. Those bounds are implicitly assumed in all other portions of this paper.

To examine the pure effect of externalities assume no internal diseconomies, $C(m) \equiv 0$. Two families of curves are shown in Figure 2, one corresponding to the objective function, and the other to the constraint at alternative values of q. A seller of given talent q_1 is constrained by both consumer preferences and sellers of other talents to charge prices along the curve marked $vh(q_1, m) - s$; seller q_2 is constrained by the presence of q_1 and others to operate along $vh(q_2 m) - s$, etc. The isorevenue curves are rectangular hyperbolas. Points of tangency between the two represent the solution to (9) and (10) or to (16) for each value of q. Thus q_1 charges price p_1 and has a market size m_1; q_2 charges p_2 and sells m_2 units, etc.

The importance of the crowding condition $h_{qm} > 0$ is now apparent. Since the services produced by more talented sellers are less contaminated by crowding, the quantity-price gradient grows as talent increases. Therefore the better sellers can and do handle much larger crowds in equilibrium. Equation (11) demonstrates that the market size gradient increases with q when h_{qm} is positive. To see what effect this has on prices, differentiate the constraint in (16) with respect to q:

$$(17) \qquad dp/dq = vh_q + vh_m(\partial m/\partial q).$$

The first term is positive, but the second is negative if $\partial m/\partial q > 0$, which it must be if $h_{qm} > 0$. The extra crowding and dilution of unit service of high quality sellers constrains unit prices from rising with quality as much as they would without it. Figure 2 shows market size increasing with quality to a much larger extent than the price-quality gradient. It is definitely not irrational for better sellers to have a great deal of business, but prices that are not much higher than those with lesser talents. The market may impel them to act that way, to become relatively "crowded out" in equilibrium.

With only internal diseconomies, the multiplicative effect of both positive price and quantity gradients with respect to quality implies convexity of the return function $R(q)$. In this case the quantity gradient tends to be larger and the price gradient tends to be smaller. Nevertheless, there are strong forces working toward convexity. Substitute (11) into (13) to obtain

$$(18) \quad R''(q) = -v^2(h_q + mh_{qm})^2 / (2vh_m + vmh_{qm} - C'') + vmh_{qq}$$

Since the first term in (18) is positive, $R(q)$ is convex so long as h_{qq} is not sufficiently negative. In fact, given the caveat about h_{qq}, $R''(q) > 0$ independent of the sign of h_{qm}. When $h_{qm} < 0$ the constraint functions in Figure 2 become steeper as q increases, tending to stretch out the equilibrium price-quality gradient and to compress the quantity-quality gradient, just the opposite of the case where $h_{qm} > 0$. Symmetry of the reward function in p and m implies similarity of $R(q)$ in either case.

The effects of external diseconomies are illustrated by the following example. Let $z = h(q, m) = q - a(q/m)^{-b}$ where a and b are constants. Here adulteration depends on the talent-audience ratio and the unadulterated service satisfies $z = h(q, 0) = q$. Assuming $s = 0$, it is readily verified that $p(q)$ is proportional to q, $m(q)$ to $q^{1+1/b}$ and $R(q)$ to $q^{2+1/b}$. Suppose $b = 1$. Then p is linear in q, m is quadratic in q, and R is a cubic in q. A seller that is twice as talented has a market that is four times larger and earns eight times more money. If $b = 1/2$ market size grows with the cube of talent and incomes by powers of four: a seller who is twice as talented earns sixteen times more, but only charges prices that are twice as large.[11]

IV. Heterogeneous Consumers

Consumer differences in intensity of demand for services are unrestricted in Section III, though much use is made of the assumption that s is identical among them. How

[11] Notice that with imperfect information the effect of a reputation and fixed costs creates a type of scale economy which broadens the scope of this result. If two scholars write on the same subject, the one with the better track record is much more likely to be read and subsequently cited. Similarly, a firm with a fine reputation is more likely to get the business than one that is of unknown quality. While a reputation has many of the elements of a public good, the analogy is not quite complete because this discussion ignores the dynamics of how reputations are established. An "epidemic model" is an intriguing possibility.

ANEXO II

Aspecto de análisis	Página	Músico en estudio	Hechos documentales	Página
Aspecto I: una ventaja comparativa que produce concentración de la demanda. Una ventaja de calidad comparativa, cuando es percibida como superior, resulta suficientemente poderosa como para disparar una concentración de la demanda, y con ello, fama y fortuna para aquellos artistas reputados por sus mayores talentos.	p.32	**F. Chopin**	En Varsovia, con su primer concierto a pocos días antes de cumplir ocho años, Chopin, comenzó a recibir incontables requerimientos. Toda la nobleza polaca se disputaba el placer de verlo de cerca y hacerlo tocar, y su presencia se volvió imprescindible en los salones de Varsovia -sin embargo, la marginalidad de Polonia, que no habría sido el caso de Alemania o Francia, le impidió el reconocimiento de parte del "mundo entero", es decir, de Europa-.	p.85
			En París, siendo desconocido y casi viviendo en la miseria, Chopin fue invitado al palacio Rothschild: cuando se levantó de su asiento para saludar al público, tenía el porvenir asegurado; al día siguiente era célebre en París y las familias más aristocráticas se disputaban el honor de tenerlo en su casa; algunas de ellas se titulaban sus protectores. Lo que otros trataban de obtener con constantes esfuerzos, él lo obtuvo fácilmente en dos o tres meses.	p.102 y p.167
			En Londres no necesitó cartas de presentación; fue inmediatamente requerido por lo más selecto de la sociedad londinense, incluidos los reyes de Inglaterra.	p.117
		J. S. Bach	Este efecto no se detecta concretamente en el caso de Johann Sebastian Bach, al menos, durante el transcurso de su vida y con excepción, tal vez, de sus últimos años, en relación con la demanda de alumnos que buscaban su enseñanza. O valga también: se verifica por su ausencia, por causa de lo reducido de las instancias concretas de comunicación, publicidad, edición, comparación y competencia.	-
			En la época de Köthen, las condiciones en que se desarrollaba su actuación eran más bien íntimas; apenas trascendía del salón de música del palacio y de su sala privada de composición; no podía producir en el exterior gran sensación. Sólo por medio de los viajes Bach se mantenía en contacto con el mundo y con público más extenso, ya que en el lugar de su residencia se hallaba casi totalmente al margen de la publicidad. Además, el resto de su vida, el público fue primordialmente la feligresía concurrente a los oficios.	p.242
			Así y todo, su fama se había extendido en todos los ámbitos del centro y el norte de Alemania; emprendió giras artísticas en las cuales se vio cubierto de honores. Era muy conocido y ampliamente estimado en la región; al no existir composiciones impresas suyas, se conocían por copias.	p.187
			Sin embargo, en Leipzig, Gesner fue el único superior de Bach, en sus veintisiete años de servicio, que reconoció su grandeza como músico y lo admiró y estimuló.	p.201
			A aquel lo sucedió Johann August Ernesti, el Joven, quien ejerció contra Bach lo que hoy se llamaría *mobbing* , el hacerle la vida imposible a un compañero de trabajo no deseado para que renuncie a su puesto. De entonces en adelante todos sus superiores estarían en su contra, y esto no habría de cambiar, incluso hasta después de su muerte.	p.202
			Aquellos señores sólo querían que se los dejara tranquilos.	p.373
			Su obra la *Pasión según San Mateo* resultó un fracaso fundamental.	p.199
			Había obtenido en todas partes un salario mayor que el de sus predecesores; sus sucesores bajaban de nuevo al nivel del salario anterior. Pero la única excepción la ofrece la ciudad de Leipzig; allí no sólo no fue mejor pagado que sus predecesores, sino que más tarde se le redujeron los ingresos, como castigo.	p.214
			Al final de su vida las gentes acudían a él de todas partes, algunas veces con la sola ambición de ostentar ante el mundo el título de discípulo del gran maestro; una recomendación de Bach abría a cualquiera las puertas de la suerte.	p.235
		W. A. Mozart	Este efecto se detecta concretamente, en el caso de Wolfgang Amadeus Mozart, sólo en un momento puntual de su vida, desde el momento de su llegada a Viena, cuando exploró todas las formas posibles de ganarse la vida y cumplir sus ambiciones como compositor.	-
			En esa ciudad desarrolló una enorme gama de actividades, asombrosas en su variedad, que incluían no sólo composiciones, actuaciones y publicaciones de todo tipo, sino también varios emprendimientos comerciales. Aunque todavía esperaba un puesto imperial, no estaba buscando sólo encontrar un nicho seguro y limitado para sí mismo: tenía como objetivo dejar su marca en todas las esferas imaginables de la vida musical vienesa. Y, de hecho, en el espacio de unos pocos años, logró llegar a amplios segmentos de la población, mucho más amplios, tal vez, que los de Haydn o Beethoven, porque se ganó el favor con la corte imperial, incluyendo el emperador José II y el archiduque Maximiliano, además de la aristocracia aficionada y el conjunto de visitantes ocasionales, príncipes y diplomáticos.	p.300
			La mayor hazaña fue cerrar la brecha que existía entre la sensibilidad estética de los expertos de música vieneses (muchos de ellos miembros de la aristocracia) y la corte, menos innovadora y distante de lo popular. Pareció descubrir los delicados equilibrios que por momentos lograban unir a audiencias tan diversas. A su vez, trataba de forjar una nueva audiencia, en lugar de responder a una ya existente.	p.303

Aspecto de análisis	Página	Músico en estudio	Hechos documentales	Página
Aspecto II: el efecto San Mateo. Consiste en la acumulación de considerables incrementos de reconocimiento por parte de pares de gran reputación por sus aportes a la disciplina, en contraste con la minimización o el freno a tal reconocimiento hacia aquellos que todavía no hubieran logrado su impronta en el mundo. Aunque esta ventaja en el inicio favorece apenas levemente al individuo -o también al grupo o a la empresa- la misma es amplificada al punto de llegar a crear considerables diferencias en la distribución de los beneficios que llegan a obtener a los actores -por ejemplo, ingresos, ganancia, prestigio, poder de mercado, etc.-	p.38	**F. Chopin**	En Viena -sin lograr éxito y antes de establecerse en París- ya había logrado evidenciar su diferencia respecto de lo hasta entonces conocido. "Blahetka piensa que haré furor, porque, según piensa, soy un virtuoso de primer orden y que hay que colocarme entre los Moscheles, Herz y Kalkbrenner". En esas mismas circunstancias, sin embargo, experimentó las dificultades de hacerse conocer: "… no me aconsejaba tocar en Viena, pues en esa ciudad los buenos pianistas son tan numerosos que es preciso poseer una gran reputación para conseguir algo".	p.169
			A su llegada a París, los muchos triunfos de Mendelssohn y Paganini, distraían la atención del público de los demás artistas, y por consiguiente también de Chopin. A Mendelssohn le bastaba pronunciar su apellido para que se le abriesen de par en par y como por arte de magia las puertas de los salones más exclusivistas de toda Europa. Brillante virtuoso y ya notable director de orquesta, no necesitaba de la música y como tocaba sólo por amor al arte, preocupándose únicamente de hacer conocer sus obras, era natural que todos los grandes centros musicales de Alemania, Francia, Inglaterra e Italia se disputasen su concurso, tanto más valioso cuanto que nada les costaba, mientras dejaban a un lado a los artistas menos favorecidos por la fortuna. Durante el transcurso de esos mismos meses, se produjo el arribo, por primera vez en Francia, de Nicolò Paganini, siendo otra visita artística de la temporada que la curiosidad pública transformaba en acontecimiento sensacional y que alcanzó proporciones desconocidas allí, y el de después de él.empre en ascenso y no faltaba para su felicidad más que la consagración de París.	p.165
			Kalkbrenner se hallaba en el apogeo de su fama y se lo consideraba el mejor pianista y profesor de piano de la época, aunque también era conocido por su desmedida vanidad. Propuso a Chopin que fuese su alumno por un período de tres años, tiempo durante el cual adquiriría un "fundamento sólido", no debiendo Chopin, además, aparecer en público sino hasta resultar un "artista acabado".	p.100
			Sus composiciones comenzaron a salir casi simultáneamente en Francia y Alemania, lo que duplicaba sus recursos. Ya no era más él quien debía suplicar que publiquen sus obras, como ocurrió antes en Viena; por el contrario, ahora son los mismos editores quienes solicitan sus composiciones. Sus obras eran tocadas por Kalkbrenner, Liszt, Hiller, Osborne, Stamaty, Clara Wieck y Edward Wolff. Los pintores anhelaban hacer su retrato; los escultores modelaban su exquisito perfil en relieve, y en Polonia las aguafuertes de su rostro se vendían a 10 zlotys cada uno. Los periódicos hablaban mucho de él, y generalmente en términos elogiosos	p. 105 y p.106
			Era tal el prestigio que rodeaba a Chopin que, al verlo entrar en alguna parte, el tono de las conversaciones se apagaba en seguida, como si se hubiese tratado de algún alto personaje, y que los mismos ancianos le daban muestras de respeto, a pesar de que apenas tenía entonces treinta y cinco años.	p.168
		J. S. Bach	Este efecto no se detecta concretamente en el caso de Johann Sebastian Bach, al menos, durante el transcurso de su vida. O valga también: se verifica por su valor contrario, un juicio negativo desde el origen, principalmente en la época de Leipzig, cuyo efecto fue despojarlo de lo poco de prestigio e influencia que aún tenía.	-
			En Leipzig, a sus cuarenta y cinco años, Bach se encontraba en el punto más bajo hasta entonces de su vida y en un callejón sin salida. En ningún sitio le ofreció la Alemania evangélica una vacante aceptable (aunque la tradición nos lo hace llegar a nuestros días como que Bach hubiera sido ya en esa época el "maestro de todos los maestros" o "el quinto evangelista"). Las disputas con las autoridades eclesiásticas ya en Arnstadt habían sido pesantes. En Mühlhausen, el fanatismo pietista había hecho imposible su deseo de una música libre y según le inspiraba su fe. En Weimar, el espíritu vengativo del duque le había cortado toda posibilidad de desarrollo. En Köthen, una princesa lo había condenado al silencio.	p.200
			En Leipzig, sus autoridades querían un buen empleado, un profesor de latín y música, que ofreciera la música necesaria en los oficios religiosos y en los entierros, no tuviera pretensiones y que se diera por contento con lo que recibiera de sus actividades secundarias y con los medios disponibles para hacer música. Pero esto era precisamente lo que Bach no podía ofrecer, aunque se hubiera esforzado por satisfacer aquellas exigencias; no es que ciertamente no se esforzara, es que le parecían incomprensibles. Él era músico: la música no era el centro, sino el contenido entero de su vida, tal cual la característica de un genio, consistente en dedicarse a su asunto con una intensidad mucho mayor que la usual en el hombre común.	p.238
		W. A. Mozart	Este efecto no se detecta concretamente en el caso de Wolfgang Amadeus Mozart; o bien, sí, tal vez, a partir de su última ópera, La Flauta Mágica, después de cuyo estreno moriría poco después.	-
			Si bien ya en su primer año en Viena, se había ganado a miembros importantes de la aristocracia, además del concurso con Muzio Clementi en la corte.	p.301
			Sin embargo, Mozart no fue tan altamente estimado en Viena durante su vida como después de su muerte. El público en general lo admiraba mayormente como intérprete de teclado y la caída de la ópera alemana impidió su continuidad a lo largo del sendero que le abrió el Rapto del Serrallo. Sus óperas italianas no obtuvieron en tan gran medida el aplauso como el más iluminado de sus contemporáneos y cuando la Flauta mágica hizo su efecto, ya era demasiado tarde. Es apenas sorprendente, por ello, que no lograra alcanzar la posición ante el mundo que habría sido acertadamente suya. Sus contemporáneos Gluck, Bono, Salieri y Starzer tenían ante sí a un joven y luchador artista, y esos veteranos hacía tiempo ya estaban en posesión de distinguidos lugares. Sin asignar demasiado énfasis a las intrigas de sus contrincantes, o a la austeridad del emperador, Mozart no podía alcanzar enseguida una posición que primeramente debía ser creada para él.	p.355

Aspecto de análisis	Página	Músico en estudio	Hechos documentales	Página
Aspecto III: el talento como diferencia inicial. Las diferencias de talento iniciales, aun pequeñas, pueden llevar, mediante mecanismos de mercado, a mayores diferencias de recompensas. Es decir, lo que hace que un artista (o también un científico o un creativo, etc.) destaque mejor desde el comienzo es el talento.	pp.23 y sig.	**F. Chopin**	Elsner (profesor de Chopin) aplicó un método especial para él y toleró sus innovaciones; de este modo, Chopin obtuvo la clase de ayuda más importante para un artista creador: la seguridad en las cosas que eran inciertas para él y la aptitud de juzgar por sí mismo.	p.87
			Chopin reveló al mundo la esencia del piano y, a su vez, descubrió un mundo dentro del instrumento. Revolucionó la música de piano y creó un nuevo arte del teclado. Aun antes de esto, el piano tenía una historia magnífica escrita en las páginas de Beethoven, Schubert y Weber, pero Chopin fue el que descubrió el alma del piano y dio forma a su poesía única. En el período en el que el piano era frecuentemente usado para tocar obras concebidas en el espíritu de composiciones orquestales, vocales o de música de cámara, Chopin creó una auténtica música de piano. Sus composiciones han nacido del piano o están dedicadas al piano.	p.123
			Todas las tentativas para adaptarlas a otros instrumentos acaban en fracaso o en desnaturalización. Chopin fue el Próspero del piano; lanzó sobre él su hechizo y lo transformó. Tocaba las teclas de lo que hasta entonces sólo había sido un simple instrumento de percusión y operaba milagros. Antes que nada, hizo cantar al piano. Instintivamente comprendió que una melodía, para que no tuviese un sonido mecánico, tenía que respirar como una voz humana y ordenó al piano que respirase. Chopin poseía también el secreto del pedal; mezclaba los sonidos como las pinturas se mezclan en una paleta, produciendo colores que no se habían imaginado hasta entonces, y esto siempre con una variación cada vez más delicada. Desarrolló su propia alquimia de sonidos; ensayó inesperadas combinaciones, creó armonías, con extraordinaria frescura, y abrió nuevos horizontes de poesía musical. Lisa y llanamente, Chopin ha pasado a la historia como quien a ha creado el piano moderno. En la historia del arte estará el piano antes de Chopin, y el de después de él.	p.123
			El talento de Chopin es la expresión maravillosa de una naturaleza exquisita. Protegía sus emociones con un velo de discreción. Durante el episodio de Stuttgart escribió: "…derramo mi desesperación en el piano".	p.128
			Chopin es un pianista que no puede ser comparado con ningún otro. Como evidencia presente, se da el hecho de que difícilmente haya una obra de Chopin escrita en las décadas de 1830 y 1840 que no se encuentre hoy día en el repertorio normal de los pianistas contemporáneos, y difícilmente haya una obra de los otros compositores de esa época que esté dentro de él.	p.169
			Luego de su primer concierto en París, en 1832, Liszt escribió: "Los aplausos que se renovaban continuamente no parecían suficientes para expresar nuestro encanto ante la demostración de aquel talento, que revelaba un nuevo nivel en la expresión del sentimiento poético, y unas innovaciones tan felices en la forma artística". Fétis se dio cuenta de que era música que emergía del piano, opuesta a la que era meramente para tocar en él, dando origen al concepto que desde entonces no ha perdido actualidad y que separa a los pianistas en dos: los que se identifican con el "senseless sound" y aquellos que se identifican con el "sounding sense".	p.170
		J. S. Bach	Para Bach valen las palabras de Schopenhauer: "Los hombres de talento llegan siempre en el tiempo justo. Puesto que surgen del espíritu y de las necesidades de su tiempo, son también capaces de satisfacerlo… Pero sus obras no gustan a la generación nueva, tienen que ser reemplazadas por otras que tampoco permanecen. El genio, por el contrario, entra en su tiempo como un cometa entre las órbitas de los planetas, a cuyo orden bien regulado y visible es completamente ajeno su camino enteramente excéntrico".	p.239
			Ya entre los diecinueve y los veintidós años había aparecido como un maestro consumado, incomparable. En vano se buscarían entre sus famosos contemporáneos composiciones de tal profundidad de pensamiento y de tal virtuosismo de estructura. El hecho de que la cantata ejecutada en ocasión de una renovación del Consejo fuera grabada en cobre e impresa a cargo del ayuntamiento -lo que no había sucedido nunca ni sucedería después- muestra que su dirección ha debido de ser considerada entonces como una obra cumbre. La música vocal no alcanzó, ni antes ni después, una cota tan elevada.	p.186
			No sólo fue el primero en fijar completamente en la práctica la "afinación bien temperada" y en emplearla en sus composiciones con la mayor maestría, sino que era también un virtuoso de talento excepcional al órgano, al clave y -a juzgar por sus composiciones- al violín, la viola y la guitarra. Y todavía esto no le era suficiente; no sólo tocaba estos instrumentos, sino que inventó nuevos, como la viola pomposa. Y no sólo sabía cómo organizar disposiciones magistrales de órgano, sino también juzgar la calidad artesanal de su construcción y, en caso necesario, dar los consejos precisos para su mejoramiento, igual que sabía hacer mejoras en la mecánica del clave. Era un destacado director y un maestro excelente. También tenía conocimiento innato y seguro sobre las condiciones acústicas de un espacio. No necesitaba experimentar, simplemente miraba y ya estaba al corriente práctico de pies a cabeza. Unía en sí un cúmulo de talentos musicales únicos.	p.209
			Pocos son quienes podían considerarse a la par de Johann Sebastian Bach; casi exclusivamente, Händel. Asimismo, Teleman: él y Bach se estimaban mutuamente de manera extraordinaria.	p.242
		W. A. Mozart	Al llegar a Viena, por fin tuvo la oportunidad de demostrar sus poderes, sin las trabas de las viejas agendas familiares, sin las restricciones de criterios impuestos. Fue capaz de competir en un importante centro musical del mundo, y entonces como compositor e intérprete maduro y no como el anterior niño prodigio.	p.300
			Fue de hecho un momento supremo, que habría de transformar no sólo su carrera sino todo el arte de la música.	p.303

Aspecto de análisis	Página	Músico en estudio	Hechos documentales	Página
Aspecto IV: la suerte. El factor de la suerte como fuente de trayectorias divergentes resulta también admitido como una posible causa en las diferencias de logros	p.40	**F. Chopin**	En Austria las cosas salieron de un modo distinto del imaginado. Los imprevistos acontecimientos mundiales produjeron una dramática crisis, trastornaron todos sus planes. Una insurrección produjo la temporaria liberación de Varsovia. Ni el gobierno absolutista de Austria, ni su pueblo, recibieron con simpatías las noticas de Varsovia. Chopin y su amigo Tytus se sentían como en una isla desierta, oyendo en torno a sí murmullos de hostilidad. Tytus partió para Polonia, casi impulsivamente, a fin de unirse al ejército y combatir; su alejamiento fue un nuevo golpe para Chopin. Todo cuanto más necesitaba -paz de espíritu, fuerza, ánimo- desaparecía con la partida del amigo.	p.95
			Recién llegado y casi en la miseria, la solicitud elevada al Conservatorio de París fue rechazada; sobre ella consta una anotación, probablemente escrita por un secretario del Conservatorio: "solicitud recibida demasiado tarde".	p.101
			En París, en el año 1832, vivía pobremente y sin ninguna esperanza de hacer dinero, abandonado a sus propios recursos en la turbulenta ciudad, desanimado por las nuevas desgracias de Polonia y de Francia y amenazado por una depresión. El cólera multiplicó sus estragos y París quedó desierta. ¿Qué mala suerte lo empujó, de un país donde rugía el espíritu de desquite, a otro que se encontraba en vísperas del estallido? El mundo entero estaba bajo el golpe de una revolución latente. Sobre todo, para él, tan lejos de los suyos, sin presente asegurado, sin provenir alguno en perspectiva, la hora era sombría. Su tristeza no era causada sólo por la nostalgia, sino por su situación pecuniaria, resultante de la falta de éxito.	p.102
			El sistema bancario se encontraba derrumbado; por falta de créditos, la construcción, la industria textil y la metalúrgica soportaron duros golpes; los salarios caían y la desocupación hacía estragos; los jóvenes de la aristocracia -quienes podrían recibir las lecciones de Chopin- se refugiaron en los castillos de sus familias.	p.150
		J. S. Bach	Habría necesitado mecenas en lugar de contratos de empleo, pero sólo tuvo uno en toda su vida, y éste apenas duró cuatro años.	p.183
			Buena parte de su vida estuvo dominada por el sufrimiento derivado de la contrariedad, la miseria, la impotencia y la incomprensión. Pero esto es sólo la mitad de la historia de su vida. La otra mitad, no menos impresionante y maravillosa es que, tan pronto como una puerta se le cerraba, otra se le abría (al menos fue así hasta el comienzo del fin, en Leipzig). La oferta de Mühlhausen le llegó cuando no había nada más que hacer en Arnstadt. Cuando en Mühlhasen se le impidió hacer su "música regulada para gloria de Dios", quedó libre el puesto de organista en Weimar, y cuando el Duque lo degradó como músico, un príncipe amable le regaló el ascenso social y artístico en Köthen. Un destino inexorable e insondable le arrebató a su amada esposa, pero le deparó después, de un modo igualmente misterioso, la nueva felicidad con la joven Anna Magdalena. Todas estas son casualidades, que podrían parecer después como una serie de milagros o señales. Sólo Leipzig, después de todos los años llenos de honrado esfuerzo, lo aún el momento de reconocerle la libertad, y por lo tanto seguía moviéndose todavía en el terreno antiguo, aunque sobre su obra de creación soplaba ya el viento de la nueva época.. viejo dicho "el hombre propone y Dios dispone" se cumplía otra vez de un modo fiero.	p.213
		W. A. Mozart	Se identifican, más vale, circunstancias adversas antes que golpes de buena suerte: principalmente, las cuestiones político-militares, que cercenaron el apoyo a las artes.	p.341
			Las intrigas en su contra de parte de músicos con cargos sólidos y establecidos, que además contaban con el favor del emperador.	p.354
			La negativa influencia de su padre al imponer como condición de acuerdo la contratación de ambos, padre e hijo, y con ello frustrar todo acuerdo.	p.289

Aspecto de análisis	Página	Músico en estudio	Hechos documentales	Página
Aspecto V: la variabilidad en el mecanismo de acumulación. La intensidad del mecanismo de ventaja acumulativa es variable. Los parámetros de esta variabilidad son numerosos, y son los que justamente le dan su sustancia única a la historia del mundo de las artes (así como al mundo de las ciencias) y a la cambiante organización de sus actividades. Dos ejemplos paradigmáticos podrían ser: 1) la convergencia entre la demanda de innovación estética y la ventaja proporcionada por un arranque profesional temprano; 2) el impacto de algún tipo de revolución tecnológica.	p.46	**F. Chopin**	Existía una afinidad secreta e instintiva entre Chopin y los señores más refinados, más distinguidos y más exquisitos que se podían encontrar en cada país por donde pasaba, y parecía como marcado por una especie de predestinación para tratar únicamente con la gente de más alta posición. Tocaba a menudo sus delicadas mazurcas, apenas compuestas, cuando estaba de visita en los salones de sus aristocráticos compatriotas, los grandes señores polacos emigrados, haciéndoles saborear así algo del exquisito perfume de los campos de su tierra natal.	p.162
			Se puso de moda en París. Para fines de 1832 tenía tantos alumnos como podía manejar y fue financieramente independiente. "¡Soy el hombre de moda! No entiendo muy bien a qué milagro debo el haber sido introducido aquí en la más alta sociedad; pero lo cierto es que vivo ahora en medio de embajadores, de príncipes, de ministros, y que eso es hoy día una condición casi indispensable para mi existencia, pues de lo alto de donde viene el buen gusto. Te encuentran mucho más talento si te han oído en la embajada de Inglaterra o de Austria, y tocas mucho mejor si la princesa de Vaudemont, última descendiente de la antigua familia de Montmorency, te ha protegido".	p.162
			Se había creado a su alrededor como una mística leyenda, una suerte de aureola nimbaba su nombre, y bastaba que se dignase aparecer en una sala o en el palco de un teatro, para que sin tardanza se viese circundado por lo que la alta sociedad parisiense contaba de más refinado y aristocrático, como por una pequeña corte. Había sido niño prodigio y, habituado desde pequeño a ver su talento admirado y celebrado por todos los que lo rodeaban, llegó a compenetrarse con rara evidencia de su exacto valor; y -sin ser por eso orgulloso ni vanidoso, pues era al contrario muy modesto y enemigo de la afectación y del elogio personal- consideraba como un acto justo y natural los homenajes que se le rendían. Los aceptaba, pues, y los agradecía con la misma sencillez y el mismo aristocrático abandono con que un príncipe recibiría las expresiones de acatamiento que le son debidas, sin la menor ostentación, pero tampoco sin la menor idea de creerse por eso obligado a retribuir lo que consideraba privativo de él por derecho pr, y e	p.168
		J. S. Bach	Este efecto no se detecta concretamente en el caso de Johann Sebastian Bach, al menos, durante el transcurso de su vida. O valga también: se verifica por la ausencia de condiciones socioculturales o tecnológicas que permitieran una expansión de su desarrollo fuera de los límites que, de hecho, encriptaban su potencial influencia.	-
			Muchos de los conflictos que se suscitaron entre las autoridades de Leipzig con Bach, o tal vez la esencia de ellos, radicaron probablemente en que a comienzos del siglo XVIII la música había llegado a un grado tan alto de desarrollo, que se hacía insostenible su estrecha vinculación con la escuela. La desproporción no podía compensarse, por otra parte, con el lozano y fuerte impulso de vida que por aquel tiempo empezaba a manifestarse también en las escuelas protestantes, haciéndolas desperezarse y desarrollarse; pero este impulso vital se hallaba en esencial contradicción con la potencia que pugnaba por abrirse paso en la música. Ésta iba creciendo con tal fuerza a lo alto y a lo ancho, que necesariamente tenía que romper las estrechas envolturas de la escuela si no se la sacaba de aquellos marcos. No fue Bach, en modo alguno, el único y ni siquiera el primero que arremetió enérgicamente contra estas murallas. La música pugnaba por salir al aire libre de los conciertos. En la época de Bach no había llegado , y el de después de él.empre en ascenso y no faltaba para su felicidad más que la consagración de París., aunque sobre su obra de creación soplaba ya el viento de la nueva época.	p.230
			Desde otra perspectiva, para Bach, para quien la música era el contenido entero de su vida, era incomprensible, hasta inimaginable, que sus superiores de Leipzig tuvieran hacia su música tan poca comprensión como por un sermón en chino. Creía que si la predicaba con la fuerza suficiente se haría entender. Y así se puso a la obra y escribió la música para la pasión más grandiosa, poderosa y profundamente conmovedora de este mundo, una obra de tal grandeza y excelsitud que no tiene paralelo hasta el día de hoy, tal que todo el que escribe sobre Bach se siente obligado a reverenciarla.	p.238
			Por otro lado, entre las grandes sorpresas de la historia de la música está el hecho de que nunca fuera publicada en tiempo de Bach la obra más innovadora y, por ello, más influyente del siglo: El clave bien temperado. Su gran importancia ya en aquel tiempo se reconoció en que fue divulgada en copias. De hecho, es la obra modélica que ha trascendido a todas las épocas musicales; de ella sacaron provecho tanto Mozart como Schumann y Mendelssohn, tanto Beethoven como Wagner, y así sucesivamente hasta el presente y ha quedado como la auténtica biblia de todos los músicos serios que se ocupen de los instrumentos de teclado o de componer. De haber existido entonces una sociedad que protegiera los derechos de ejecución y de copia, Bach habría sido un hombre rico, sólo con el Preludio N°1 en do mayor.	p.207
		W. A. Mozart	Este efecto no se detecta concretamente en el caso de Wolfgang Amadeus Mozart, al menos, durante el transcurso de su vida	-

Aspecto de análisis	Página	Músico en estudio	Hechos documentales	Página
Aspecto VI: complementariedad antes que adición. El talento constituye un factor de producción complementario más que aditivo.	p.48	**F. Chopin**	Sand fue capaz de brindarle a Chopin el entorno doméstico exactamente apropiado en el que componer. Existe una amplia evidencia de que a partir de 1841 entró en una nueva fase como compositor, generando obras de marcadas innovaciones en relación con formas musicales de gran escala; la mayoría de ellas fue compuesta totalmente o en parte en Nohant. Sand, a su vez, produjo mucho de sus mejores obras durante los siete veranos que pasó con Chopin en Nohant; su relación era mutuamente solidaria. Por otro lado, fue su principal cuidadora a medida que la enfermedad iba minando fatalmente la salud de Chopin. En Federico el deseo de una vida de hogar se había desarrollado de tal modo que constituía una idea fija y Sand daba aquellas cosas por sentado.	p.109
			"Gozo de la amistad y de la estima de los artistas, pese a que hace solamente un año que me encuentro entre ellos, y lo prueba el hecho de que artistas de gran reputación me dedican sus obras antes de que yo haya pensado en hacerlo". Su progreso se hizo aún más evidente cuando comenzó a tener intérpretes: Kalkbrenner, Liszt, Osborne, Hiller, Stamaty, Wolff, Clara Wieck y otros comenzaron a tocar sus obras en público.	p.167
			Sus amigos se beneficiaban de Chopin, y éste, a su vez, obtenía beneficios de su amistad. Por un lado, gracias a la demanda que tenía Chopin por parte de la más fina sociedad, su unido grupo de músicos jóvenes (entre ellos, Hiller y Liszt) comenzó a frecuentar las casas de los aristócratas polacos y franceses. Por el otro, Chopin se presentaba en conciertos junto con otros músicos; estos, posteriormente, también difundían las obras de Chopin en las giras que realizaban. En los primeros años de vida en París dio frecuentes recitales en público, por la sola razón de considerar aquella actividad esencial para su carrera.	p.173
			En abril de 1833 apareció con Liszt en un concierto de beneficencia; al día siguiente tocó con Liszt y los dos hermanos Herz. En abril de 1836 preparó nuevamente un concierto junto con Liszt, quien se disponía a dejar París. Para Liszt fue un gran triunfo, y Chopin tuvo también muchos motivos de satisfacción; entre ellos porque Liszt ejecutó brillantemente varios de sus nuevos estudios (Op. 25); en el último número del programa aparecieron juntos tocando el Gran Vals de Liszt y encantando al público	p.173
			El pianista y compositor Moscheles lo invitó a hacer una contribución a su obra "El Método de los Métodos", un compilado de veinte estudios avanzados escritos por distinguidos y seleccionados autores; en cualquier caso, los tres estudios de Chopin sobresalieron del resto.	p.174
			Fue placentero, a la vez que beneficioso para él en términos de publicidad, saber que durante su estadía en Inglaterra la cantante Pauline Viardot presentó en público los arreglos vocales de algunas de sus mazurcas.	p.174
		J. S. Bach	Bach no dominaba completamente el lenguaje de los textos para cantatas y hasta entonces no se había destacado en Leipzig ningún autor importante en esta materia. Sin embargo, logró dar con Christian Friederich Henrici, que terminó convirtiendo en instrumento de apoyo. Probablemente jamás se habría aventurado por los campos de la poesía para cantatas si Bach no se hubiese visto apremiantemente necesitado de tener a mano un versificador. Entre las obras que produjo para Bach destacan, nada menos, que el texto de la Pasión según San Mateo, y también la Cantata del café y la Cantata de campesinos, dos obras maestras de poesía de circunstancia.	p.245
		W. A. Mozart	En 1782, en Viena, se asoció con un productor que nucleaba numerosos músicos, lo cual mejoró aún más su posición y duplicó sus ingresos. Esto fue la clave de la serie de temporadas exitosas que siguieron hasta 1786.	p.301
			La alianza con talentosos libretistas resultó esencial para el éxito de Mozart, dado que estaba genialmente dotado para los sonidos, pero no tanto para las palabras.	p.357
			Tales los casos de Lorenzo da Ponte y de Emanuel Schikaneder.	pp.383

Aspecto de análisis	Página	Músico en estudio	Hechos documentales	Página
Aspecto VII: selectividad. A medida que un sujeto aprende acerca de sus ventajas comparativas en diferentes tipos de funciones, o acerca de la calidad de su labor elegida en determinado momento, se libera de cosas que reconoce hacer más pobremente.	p.49	**F. Chopin**	Chopin optó por el piano, exclusiva y definitivamente desde un inicio. Del vasto universo musical, que los estudios de Chopin en el Conservatorio abrían ante él, el piano comenzó a surgir como un mundo aparte; en este aspecto se vio condicionado por sus composiciones, que cada vez lo unían más con su instrumento favorito. En ocasión de elevar una solicitud de beca estatal, el rechazo pudo haber sido que Chopin no fue capaz, o no quiso, remitir una composición que satisficiera los requisitos académicos, es decir, que incluyera música coral, orquestal o religiosa. "Yo voy en mi propio coche…"	p.87 y p.165
		J. S. Bach	Bach no sólo había tenido que ser aplicado desde muy temprano, sino independiente. Esta independencia lo acompañó toda su vida; no se adhirió a ninguna escuela ni a ninguna tendencia. Cierto que conocía todas y no se cerraba a ninguna, como suelen hacer los originales mediocres, era que simplemente no se adscribía a ellas.	p.210
			Escribió ya en sus primeros años una ingente cantidad de gran música sin ninguna causa exterior; simplemente la sacaba de dentro de sí y porque estaba en el mundo. Pero, a la vez, también porque estaba tras las huellas de los secretos de su música, y siempre fue así. No le importaba simplemente transcribir su inspiración; trataba siempre de penetrar en los secretos de su arte. Las composiciones contienen sobre todo la posición de un problema musical y su solución.	p.218
			En Leipzig, delegó prontamente en un colega una parte de las tareas pedagógicas (la enseñanza del latín) mediante un estipendio de 50 táleros al año (la mitad de sus ingresos fijos), para con ello dedicarse a nutrir de nueva música, sólidamente instituida a la ciudad de Leipzig.	p.196
		W. A. Mozart	Aunque Fígaro terminó prefiriendo el papel de lacayo al de barbero independiente, Wolfgang aspiró a la independencia. La consiguió, convirtiéndose en el autor de una revolución social que el mundo de las artes y de la cultura nunca le agradeció bastante: creó el papel de músico independiente.	p.343

Aspecto de análisis	Página	Músico en estudio	Hechos documentales	Página
Aspecto VIII: redes, competencia y aprendizaje gestionados bajo incertidumbre. Existe una vinculación entre el concepto de coincidencias selectivas con los mecanismos de competencia y de ventajas acumulativas. Las capacidades se manifiestan de manera diferente y desigual según el individuo y cualquier diferencia percibida en cada instancia de comparación competitiva resultará suficiente para polarizar inversiones y atraer incentivos de parte de los actores del sistema (los artistas mismos, los formadores, profesionales, mecenas, empresarios, críticos, consumidores, etc.). El contenido del aprendizaje propio dentro de las situaciones laborales se funda en el mismo mecanismo: existe un perfil óptimo para expandir las propias habilidades, el cual es función de un número y de una variedad de experiencias de trabajo y de la calidad de las redes de colaboración movilizadas por el sujeto.	p.50 y p.56	**F. Chopin**	Sus lecciones cesaron cuando Federico tuvo doce años de edad. A partir de entonces quedó librado a su propio camino para con el teclado, y lo hizo con un sentimiento tan instintivo respecto del instrumento que a los diecinueve años de edad ya era un virtuoso formado exhaustivamente, comenzando a componer el primero de sus Doce Estudios, op. 10, a fin de darse a sí mismo nuevos problemas técnicos para resolver.	p.84
			Pasaba una cantidad de horas en la casa editorial Brzezina, husmeando las últimas composiciones que aparecían en Viena, París y Berlín; fue una parte muy importante de su educación, que lo ayudó a conectarse con el amplio mundo musical fuera de los límites de Polonia.	p.87
			El pensionado de su padre le procuró a Chopin compañeros de su edad, la mayoría de los cuales seguirían siendo sus amigos durante toda su vida, hijos casi todos de propietarios rurales pertenecientes a una clase acomodada, de buena cepa y cuidada educación.	p.84
			En sociedad se le daba un trato honorífico de príncipe. Además, la educación de Chopin, en todo sentido excepcional, lo emparentó también desde su juventud con los príncipes de su raza, cuya compañía prefería a la de todos los demás, no por esnobismo, sino por sentimiento de igualdad intelectual; pensaba como ellos, hablaba su idioma. Ningún músico del mundo ha recibido la educación refinada con que se benefició Chopin.	p.86
			Su segundo concierto en Viena lo consagró definitivamente como el artista nacional por antonomasia: "esto significa ya mi entrada en el mundo".	p.91
			En París, luego de cancelaciones y seis semanas de espera, su primer concierto tuvo lugar en febrero de 1832. Aunque la crítica fue excelente, no consiguió llenar más que media sala. Los ingresos no alcanzaron siquiera a cubrir los gastos; prácticamente el concierto resultaba entonces un fracaso. Mientras tanto, Mendelssohn y Paganini distraían la atención del público de la de todos los demás artistas, incluido Chopin. El éxito artístico era una cosa y el éxito financiero otra.	p.101
			Sin embargo, en ocasión de revalidar su pasaporte, el embajador del zar en París le ofreció el puesto de pianista de la corte de Rusia, lo cual suponía un sueldo, una pensión y toda clase de honores, pero lo rechazó sin siquiera considerarlo; el aceptar esa posición significaba para un polaco traicionar la causa de su país.	p.107
			Mendelssohn le pudo haber abierto muchas puertas en Berlín, pero la timidez de Federico le impidió acercársele.	p.88
			Existía una rivalidad entre Liszt y Thalberg, totalmente fuera de su interés; se mantenía alejado, quizá comprendiendo que su arte estaba por encima de aquellas luchas; era indiferente a sus triunfos.	p.164
			En París, tenía un sirviente y se trasladaba en un elegante cabriolé, al estilo del de los jóvenes de la alta sociedad. Iba vestido con una levita de estilo inglés, guantes blancos y llevaba un bastón de puño de oro. Se mudó varias veces, cada una de ellas a un lugar más caro, acorde para recibir a sus aristocráticas discípulas y atender a sus nuevas relaciones "Sobre la orilla derecha del Sena, todo es espantoso en grasa y vetustez, salvo la Chaussé d'Antin, donde se levantan las mansiones de los financieros y donde se hospedan los extranjeros".	p.103
			En 1833 fue nombrado miembro de la Sociedad Literaria de Polonia en Francia. Se convirtió así, luego de un brevísimo tiempo de catorce meses, en un miembro altamente visible de la diáspora polaca, a la vez que su carrera tomaba vuelo.	p.105
			Todas las noches visitaba una de las veinte o treinta grandes mansiones donde se lo recibía como amigo; mantenía relaciones halagadoras con una cantidad de hombres de talento. Su casa era frecuentada por emigrados polacos, entre ellos líderes políticos y poetas.	p.113
			Su padre lo aconsejaba siempre prudentemente: "Tu resolución en la referente a la publicación de tus obras era muy necesaria, pues muchas personas oyen hablar de ti sin poder conocer tus composiciones y, en verdad, éstas deben anticipar tu llegada a los lugares a donde vayas. Además, con el dinero que obtengas de ellas lograrás tener un pequeño fondo que te permitirá realizar tu proyecto de ir a Inglaterra la próxima primavera, país al que habrán llegado ya tus obras".	p.105
			Llegado el momento, ya no fue más él quien debía suplicar que publiquen sus obras, como ocurría hasta entonces. Por el contrario, eran los mismos editores quienes solicitaban sus composiciones, y nada menos que los editores de Beethoven, de Mozart, Rossini y Hummel.	p.105
			Sus editores de Londres, París y Alemania comenzaron a rivalizar por la prioridad en la publicación de sus nuevas obras, habiendo desarrollado sólidos vínculos con tres de los principales editores europeos: Schlesinger en París, Breitkopf und Härtel en Leipzig y Wessel en Londres.	p.108

Existe, además, una incertidumbre esencial; la característica de observación incompleta en las diferencias de calidad actúa como un velo de ignorancia que permite que un gran número de postulantes se nutran de la esperanza de hacer carrera; incluso, a pesar de la dura realidad de la comprobada existencia de una cruel asimetría en la distribución de las posibilidades de éxito. Así, prácticamente todos podrán suponer que el éxito es el resultado de una combinación de factores tales como el esfuerzo, la suerte, las capacidades. Para el individuo, el aspecto positivo de esta indeterminación lleva a valorar significativamente la experiencia que se adquiere a través del aprendizaje mediante el trabajo.		**J. S. Bach**	Ya desde sus quince años Johann Sebastian había demostrado un poderoso afán por instruirse.	p.177
			Estudiaba copiando composiciones de otros, en algunos casos en secreto y de noche. Ningún otro compositor conocido ha comenzado a componer copiando tan abundantemente. A otros les desbordaban las ideas, a Bach sus ansias de saber. En sus años jóvenes, en Lüneburg, se dedicaba a absorber como una esponja toda la música imaginable. Aprendió por experiencia propia un importante repertorio de música polifónica; y lo que no estaba en el programa del coro, lo encontraba en la biblioteca de música de la escuela.	p.180
			Era, en definitiva, una persona modesta, regida por el ansia de aprender, capaz de viajar cientos de kilómetros para escuchar la maestría de algún colega admirado, dotado de una curiosidad ilimitada para todo lo que se relacionara con la música.	p.220
			Era un hombre resuelto. Al hablar de sus grandes dotes uno debe quitarse el sombrero también ante su espíritu emprendedor y sus valientes piernas. Nada estaba demasiado lejos ni había tiempo tan malo que le impidiera ir en busca de conocimientos. Cuarenta kilómetros entre Ohrdruf y Eisenach, es decir, ochenta kilómetros de ida y vuelta; trescientos cincuenta kilómetros entre Ohrdruf y Lüneburg; ciento ochenta kilómetros ida y vuelta para conocer la orquesta francesa de Celle.	p.210
			Otros organistas se quedaban en su sitio, mientras que Bach usaba sus piernas y miraba alrededor. Su afán por informarse fue enorme toda su vida, formaba parte de su escrupulosidad profesional. Siguió su camino siempre derecho, igual que sus andanzas: de Ohrdruf a Lüneburg, de Lüneburg a Hamburgo, de Arnstadt a Lübeck. No hacía concesiones con su arte, no se inclinó en Arnstadt ante los estudiantes (se le solicitó "retomar la enseñanza en forma más mesurada"), no se dejó arrebatar su música por el pietista Frohne en Mühlhausen, impuso su licencia en Weimar cuando el duque lo despojó de su posibilidad de avanzar, y abandonó Köthen cuando ya no quedaba allí nada que hacer con su música.	p.210
			El viaje a Lübeck para perfeccionarse con Buxtehude, quien gozaba de enorme fama, habría tenido una doble causa; no sólo conocer sus dotes y su actividad, sino también relacionarse con los comerciantes de esa ciudad, que sabían apreciar la actividad y las obras de aquel.	p.216
			Bach llegó a Weimar cuando su antecesor dejó el puesto por razones de salud; solicitó su lugar y le fue concedido. Difícil habría sido encontrar un sitio más propicio que este y las finalidades perseguidas por él en la vida, pues se trataba de una corte que, además de contar con recursos necesarios para el fomento de las artes, favorecía la orientación hacia la música eclesiástica. Entre las cortes de los príncipes de esa época, la de Sajonia-Weimar ocupaba un lugar tan descollante, así como Johann Sebastian Bach ocupaba ya entre los compositores eclesiásticos; parecían hallarse naturalmente destinados el uno a la otra, y viceversa; se necesitaban y se complementaban mutuamente.	p.186
			El duque le permitía viajar, de modo que pudo establecer lazos con sus parientes en ideas.	p.188
			En Leipzig, sólo cuatro años y medio luego de comenzar como Kantor en le escuela de Santo Tomás, se había hecho detestar por el Consejo, el Consistorio y la Universidad, a causa de sus fastidiosas exigencias de calidad y de sus ideas fijas de una "música regulada de iglesia para gloria de Dios". Además, recibía de la escuela todavía sólo el cincuenta por ciento de sus ingresos fijos prometidos y predominaban los cantantes deficientes. A sus cuarenta y dos años estaba en la plenitud de su creación y no había recibido de ninguno de sus superiores reconocimiento a su trabajo, más bien lo contrario.	p.198
			No concebía su kantorado como un cargo de profesor de una escuela pública -lo que en realidad era fundamentalmente-, sino más bien como la dirección de música de la ciudad, que llevaba aparejada ciertas horas de clase.	p.199
			Bach no se daba cuenta de que sus superiores no sólo no entendían nada en absoluto de música, sino que tampoco querían entender.	p.238
			Sólo el Kantor podía decidir quién estaba en capacidad de representarlo y este hecho, que esta simple idea no se les ocurrió a las autoridades, muestra hasta qué punto estaban alejadas de toda comprensión artística.	p.238
			En 1733 aspiró al título de compositor de la corte de Dresde y compuso para ello dos partes de una música en latín (lo que luego sería la Misa en si menor), lo que indica la importancia que le concedía; buscaba el título más como una medida de protección que como una distinción. Hizo notables esfuerzos por cuidar siempre los lazos con esa corte y dedicó mucha energía para permanecer en la atención de ella.	p.239
		W. A. Mozart	En Viena, Wolfgang analizó cuidadosamente la economía del mundo de la música y se dio cuenta de que en esa ciudad no existía una audiencia monolítica, sino que contenía una multiplicidad de audiencias con apetitos por varios tipos de música. Trató entonces de apelar a cada una de estos públicos, para cultivar el mecenazgo dondequiera que pudiera encontrarlo: en la corte imperial, en salones aristocráticos, en sociedades musicales, entre artistas profesionales o entre músicos aficionados, sin descuidar tampoco a los concurrentes de los salones de baile. Para llegar a estas audiencias diversas, escribió en una amplia gama de estilos y géneros.	p.301
			La relación, o más vale las motivaciones y los beneficios, de Mozart respecto de la masonería cuentan matices algo diferentes según las perspectivas de Jahn (1882), Solomon (2011) o Blot (2015), subrayando según el caso, la necesidad de contactos, de fuentes de financiación, o bien, de amistad, fraternidad y de sustituir una relación paternal.	p.349

Aspecto de análisis	Página	Músico en estudio	Hechos documentales	Página
Aspecto IX: otras observaciones. Trata de factores no esenciales, aunque compatibles y, en algún modo, interesantes o destacables.	-	**F. Chopin**	En Chopin son llamativas algunas conductas relativas a su administración: la existencia de numerosas obras, que la posteridad juzgó de sublime calidad, y que sin embargo conservó sin publicar y, por lo tanto, sin monetizar	p.131
			...la no propensión al ahorro en vistas a cubrir necesidades o decidir inversiones de mediano o largo plazo.	p.134
			...la falta de astucia a la hora de fijar el precio de sus lecciones.	p.134
		J. S. Bach	Las decisiones más cruciales de la vida de Bach, en especial las que lo llevaron a cambiar de puesto de trabajo, se dieron a la luz de las necesidades más elementales -y no por razones de orden ideal, antes que aquello-, como las mejoras salariales o de las condiciones de trabajo y la lucha por el ascenso social, cosa tan apreciada durante el siglo XVIII. En relación con sus contemporáneos Händel y Mattheson, Bach quedaba muy atrás en cuanto a su habilidad comercial, cosa que se puede bien saber por su tiempo en Leipzig, aunque ciertamente sabía calcular.	p.214
		W. A. Mozart	La búsqueda de empleo de Mozart habría fracasado no porque fuera desempleado, improductivo o sin talento, sino porque su padre persiguió una agenda privada con la que Wolfgang finalmente no pudo vivir. En Milán, Florencia, Múnich y Viena Leopold Mozart habría negociado un puesto propio como condición previa para el empleo de su hijo y su sueño de doble empleo sobrevivió incluso a la salida de Wolfgang de Salzburgo.	p.289
			Las razones por las que el músico más talentoso y polifacético de la época no pudo asegurarse un puesto tuvo que ver, en parte, con la juventud y la inexperiencia de Wolfgang como director de músicos, lo que evidentemente hizo improbable su selección para cualquier puesto de prestigio, y mucho menos el de maestro de capilla. Wolfgang se habría planteado una cuestión más crucial y delicada: que podría comenzar a construir su carrera de inmediato siempre que pospusiera las expectativas de ocupar un puesto distinguido y, en cambio, buscara trabajo como compositor independiente con el apoyo de la aristocracia amante de la música, pero Leopold Mozart cerró firmemente la puerta a esta opción.	p.290
			Sin embargo, optó por el camino de músico independiente.	p.343
			En otro orden de cosas, no es comprobado si Wolfgang gastó su dinero también en el juego o en mujeres, aunque la evaporación de sus ganancias se explica más fácilmente por sus conocidas extravagancias en vestimenta, estilo de vida y alojamiento, junto con ocasionales proyectos financieros infructuosos. En lo alto de su enorme éxito, nunca consideró necesario reservar dinero para contingencias futuras.	p.304