



SUMARIO

PÁGINA

TEMA DEL DÍA

PROBLEMAS CON LA DELIBERACIÓN- *DIEGO GRACIA* 1

SOBRE LOS EFECTOS MORALES DE LOS FARMACOS- *JUAN MEDRANO* 17

LA CERTEZA DIAGNÓSTICA. EL DIFÍCIL CAMINO QUE NOS LLEVA A COMPRENDER

EL CONCEPTO DE PROBABILIDAD EN LA PRÁCTICA CLÍNICA-

FRANCESC BORRELL, JUAN CARLOS HERNÁNDEZ CLEMENTE 27

ARTE, SALUD Y SOCIEDAD

LA FLAUTA MÁGICA - *MARC-ANTONI BROGGI* 42

Co-directores

Marc Antoni Broggi i Trias (PCBC)
Francesc Borrell (UB)

Jefa de Redacción

Núria Estrach (UAB)

Consejo científico

Juan Carlos Hernández Clemente
Juan Medrano Albéniz
Vicente Morales Hidalgo

Correspondencia

Web:

<http://www.fundacionletamendi.com>

Correo electrónico:

info@fundacionletamendi.com

Envío de manuscritos:

[http://www.fundacionletamendi.com/revista-fo-
lia-humanistica/envio-de-manuscritos/](http://www.fundacionletamendi.com/revista-fo-
lia-humanistica/envio-de-manuscritos/)

Información editorial

Folia Humanística publica artículos por encargo solicitados a especialistas, así como aquellas propuestas enviadas por los autores y aceptadas tras su evaluación por pares de académicos especializados.

Los textos recibidos se publicaran en la lengua original (castellano, catalán, inglés y francés); los que se consideren de relevancia mayor serán traducidos al inglés y castellano.

Los artículos deben ser originales y acompañados del documento "derechos de autor" que encontrarán en la web, junto a las normas de presentación a seguir.

Cada artículo publicado al final tendrá especificado la referencia de citación, donde se incluirá el número DOI @.

Distribución

La Revista *Folia Humanística* es de libre acceso a consultar online.

<http://www.fundacionletamendi.com/category/revista/>

Folia Humanística es una revista internacional que tiene el doble objetivo de fomentar, por un lado, la reflexión y el debate público en el ámbito de la Salud, Ciencias Sociales y Humanidades, y por el otro, la colaboración entre distintos equipos de investigación nacionales e internacionales que dinamicen el diálogo entre la filosofía de la medicina, la salud pública y la justicia social. Dividida en "Tema del día", (artículos para el debate), "Pensamiento actual", (artículos críticos de novedades editoriales), y "Arte, Salud y Sociedad", la revista se esfuerza en fortalecer las conexiones entre la investigación académica, la práctica clínica, las experiencias de los pacientes y sus implicaciones éticas y estéticas en la sociedad. Todo ello con la intención de favorecer la reflexión entre diferentes disciplinas sobre temas de actualidad y las tendencias más novedosas en el campo de las Humanidades y la Salud.

Folia Humanística is an International Journal, born with the dual aim of fuelling the discussion and public debate on issues of health, social sciences and humanities and on the hand, of fostering cooperation between various research groups, both national and International, to spur the dialogue between philosophy and medicine, public health and social justice. The Journal is divided into three different sections: "main focus" (article for debate), "Contemporary thought" (critical reviews of new Publications) and "Arts, Health and Society" which all contribute to strengthening the links between academic research, clinical practice, the experience of patients and their ethical and esthetical implications for society. Ultimately, the intention of the Journal is to promote reflection at the crossroads of several disciplines on topical issues and new trends in humanities and health.

LA FLAUTA MÁGICA COMO CONOCIMIENTO LIBERADOR Versió en català
aquí, també en <http://www.fundacionletamendi.com/category/revista/> .

Marc-Antoni Broggi

Resumen: La Flauta mágica es un cuento de hadas con final feliz y, a la vez, una reflexión profunda sobre el paso de la adolescencia a la vida adulta. Después de unos años de angustias y dificultades, Mozart parece haber accedido antes de morir a una serena visión panorámica sobre la salud a la que conviene aspirar. La obra nos invita a creer que sería posible una comunidad humana más fraternal. Y, con un lenguaje alegórico y personajes variados, a creer también en la posibilidad de una necesaria maduración de la conciencia personal para llegar a una comprensión liberadora y alegre de nosotros mismos.

Palabras clave: “La flauta mágica”, salud, amor, fraternidad, Mozart, serenidad.

Abstract: *THE MAGIC FLUTE AS LIBERATING KNOWLEDGE*

The Magic Flute is a fairy tale with a happy ending and, at the same time, a profound reflection on the passage from adolescence to adulthood. After years of anguish and difficulties, Mozart appears to have accessed at a serene sight over the desired health. This work invites us to believe if it would be possible a more fraternal human community. And with an allegorical language and varied characters, Mozart invites us to believe in the possibility of a necessary maturation of personal conscience to reach a liberating and joyful understanding of ourselves.

Keywords: “The Magic Flute”, health, love, fraternity, Mozart, serenity.

Artículo recibido: 9 de marzo 2016 ; **aceptado:** 20 de mayo 2016.

Hacia tiempo que Mozart tenía la ilusión de volver a componer una ópera alemana, un *singspiel*, y tuvo ocasión de hacerlo en 1791 cuando Emanuel Schikaneder le ofreció poner música a una obra suya pensada para un público amplio. Schikaneder era un actor conocido (por su papel de Hamlet, por ejemplo), director de teatro y libretista de comedias musicales; en aquel momento era además empresario de un teatro de las afueras de Viena y, por lo tanto, responsable de su programación. Huelga decir que pensar en Mozart fue un buen acierto: el éxito fue enorme, y además su nombre ha pasado a la historia por aquella colaboración (al igual que le ocurrió a Da Ponte, el libretista de las tres magníficas óperas anteriores del mismo compositor).

El *singspiel* vienés incorporaba una mezcla atractiva de canción alemana, elementos operísticos italianizantes, momentos de diálogo hablado e, incluso, artificios teatrales vistosos (efectos especiales, diríamos ahora). Mozart guardaba un buen recuerdo de su incursión en este género con el *Rapto del Serrallo* nueve años atrás. Entonces dividió a los personajes en dos parejas: una "seria" y otra "buffa". Pero esta segunda vez, con la enorme experiencia adquirida y la libertad de movimiento que tenía ante sí, erigió un monumento artístico insólito que, por sí solo, daría la razón a Wagner cuando dijo de su autor que se trataba "de un genio prodigioso, por encima de todos los maestros en todas las artes y de todos los tiempos" (De Candé, 1969: 420)ⁱ

Pero hablando de la cumbre que representa *La flauta mágica* (si es que podemos hablar de cumbres con las obras de Mozart), **no podemos separar drásticamente el libreto de la partitura** como a menudo se haceⁱⁱ: no se trata de una música sublime sobre un texto demasiado pueril. Es cierto que allí donde el solo texto resultaría ingenuo, confuso o con demasiados tópicos muy de su entorno (misoginia, racismo, debate político, etcétera), la música se encarga de darle una tal profundidad y sentido que el conjunto llega al corazón del espectador certeramente y con gran fuerza emocional. Ya sabemos que la música no especifica sentimientos concretos pero sí que los transmite bien, que consigue expresar aquello "no definible" y hacer que lo sintamos, que incluso lo reconozcamos y que lo comprendamos "de otra manera"ⁱⁱⁱ -como dice a menudo J.L. Borges, todas las artes aspirarían a lo que la música consigue al confundir forma y fondo-. Y precisamente, uno de los milagros de esta obra es la claridad y la inmediatez con las que atrapa a todo tipo de público sin distinguir excesivamente el grado de formación musical que tenga. Pero debemos puntualizar, en el caso que nos ocupa, que la unidad lograda por el conjunto contribuye muchísimo a esta eficacia.

Se trata de una **unidad bien trabada entre texto y partitura**, con la intención, no lo olvidemos, de ser representada en escena, no sólo escuchada en una sala de conciertos (o en un disco). Incluso la presencia de los actores

se hace necesaria para transmitirnos esta característica, tan suya, que es la de despertar en nosotros lo que tenemos de niño y que no deberíamos perder.

Porque **La Flauta mágica es ante todo un cuento de hadas**; y, como todas las fábulas, nos habla de cómo acceder a una maduración personal a pesar de las dificultades, los miedos y los peligros a superar^{iv}. En este sentido, el mensaje es muy explícito y potente, con unas ideas-fuerza muy evidentes: amor y amistad, sabiduría y belleza, luz para ahuyentar las tinieblas; ideas todas ellas en la línea de la Ilustración y de la masonería ("culturas" de las que Mozart y su libretista eran adeptos, como se sabe bien).

Lo que nos resulta tan atractivo de *La Flauta*, sin embargo, es que no estamos sólo ante un mero mensaje didáctico ingenuo (aunque lo sea también), sino que sentimos que es el resultado de un trabajo interior honesto y conmovedor del propio autor que ha alcanzado una comprensión clarividente. Sentimos que él, con esta obra, nos brinda su descubrimiento para que participemos de lo que ha visto, de su *insight*.

El tema es **un viaje de iniciación hacia la maduración** en el que la música y la palabra se ponen de acuerdo para mostrar distintas posibilidades de transformación según la diferente predisposición personal; y se nos señala el camino a seguir más saludable. Es un viaje iniciático hacia la salud - utilizando aquí este concepto en el doble sentido de sanador y de salvífico que se mantiene en castellano, como en el latín *salus*, con las dos acepciones que el francés por ejemplo separa en *salud* y *santé*^v. Es un viaje hacia aquel saber que sólo da una comprensión lúcida y la aceptación serena de uno mismo.

Es evidente que sin la extraordinaria música de Mozart no captaríamos el calado de muchas de estas intenciones. Pero el guión, siendo tan simple como es, resulta **inteligible para todos**, sin equívocos de erudito ni prejuicios ideológicos, y permite que la música se desarrolle sobre él sin trabas; no es de aquellos *librettos* que, al decir del mismo Mozart, "dificulten al compositor desarrollar su creación" (Massin, 1987: 486)^{vi}. Por el contrario, hizo posible que Mozart pusiera todos sus recursos al servicio de un espectáculo que aceptó

contento tal como se lo propuso Schikaneder -aunque es probable que, como de costumbre, lo enmendara en parte- y del que estuvo muy orgulloso de su resultado. Así lo expresa en una conocida carta a Constanze:

"Muy querida y excelente mujercita: ahora vuelvo de la Ópera. Estaba tan llena como otras veces. El dúo *Mann und Weib* y el juego de campanillas los hicieron bisar como de costumbre, así como también el trío de los niños del segundo acto. Pero lo que más me alegra es cuando el éxito se expresa con el silencio atento! Se puede ver cómo crece la aceptación de esta ópera entre el público (..) Ya todo el mundo conoce el maravilloso éxito de mi nueva ópera alemana". (Robbins Landon, 1989:164)^{vii}

Incluso Goethe, que propició la representación de ochenta nueve funciones de esta obra en Weimar pocos años más tarde, reconoció a Eckermann que se necesitaba "**más inteligencia** para defender que para censurar su texto "(Massin, 1987: 741)⁶. Por lo tanto, convendría no depreciar nada *a priori*.

Como ya ha señalado algún crítico⁶, hay en la Flauta mágica **aspectos teatrales** interesantes que podrían pasar desapercibidos y que conviene tener en cuenta. En primer lugar, el orden de sucesión de las escenas es sugestivo y resulta funcional escénicamente; algo que Mozart, es cierto, supo explotar de manera magnífica. Por ejemplo: el primer acto es una progresión paulatina desde un estilo liviano a otro más grave a partir del giro radical cuando el héroe encuentra al guardián del templo. Desde ese momento se pasa poco a poco al carácter ceremonioso que presidirá el próximo segundo acto. Pero, incluso cuando ya estamos en él, hay momentos cómicos intercalados muy inteligentemente (el chismorreó en prisión, el suicidio de Papageno y el dúo de la pareja Papagena) que funcionan como distensión^{viii}. Incluso las partes habladas, además de informar de la acción de manera efectiva, permiten momentos de distanciamiento nada molesto (y que apreciamos más desde que tenemos sobretitulado en los teatros). El manejo magistral de Mozart de los cambios de registro y, sobre todo, de las curvas de tensión que el texto le marca, hace que podamos hablar de una simbiosis provechosa entre escritor y compositor.

Además, la diversidad de situaciones del *libretto* se ve reflejada por Mozart con una tal **variedad de estilos musicales** que podemos decir, con Hocquard (1958)⁸ que ninguna otra ópera la ha superado. Encontramos en ella la canción fácil y pegadiza (Papageno), arias de música culta "a la italiana" (de Tamino o Pamina), *lied* alemán (dúo Pamina-Papageno, tres niños), recitativo *arioso* (Pamina con Sarastro), conjuntos de ópera *buffa* (tres damas), arias de *coloratura* espectacular (Reina de la Noche), música grave ritual (Sarastro y sacerdotes), coral luterano (hombres armados), musiquilla infantil (campanillas del *Glockenspiel*), marcha triunfal y fanfarrias (de los finales), etcétera .

Es una muestra de genialidad que, partiendo de una diversidad tan amplia y en zigzag, se consiga en cambio una **unidad tan sorprendente**, tan ordenada, equilibrada y acabada. Como siempre en Mozart, todo parece fácil, todo se desliza suavemente de un lado a otro y con un gusto exquisito. Como Shakespeare, pasa de la comicidad a la gravedad (y viceversa) sin sobresaltos, con naturalidad y sin perder nunca la medida.

Otro acierto de la obra se encuentra en la **caracterización de los personajes**. Su simbolismo los hace universalizables, paradigmáticos, como corresponde a cualquier cuento. Pero, cuando es necesario, se les descubren sus límites y contradicciones, consiguiendo entonces un perfil humano de ninguna manera estereotipado. Ni que decir tiene que en cualquier caso es la música la que les da profundidad y les confiere una densidad de carne y hueso que sin ella no tendrían.

Veamos un resumen de quién es cada cual, qué simboliza y cómo evoluciona. **Tamino** es el protagonista y con él seguiremos el itinerario de la iniciación. Es un príncipe apuesto, con todas las cualidades y con una gran voluntad de superación. Representa la honestidad intelectual y moral, y poseedor de la entereza de "ánimo" que el nombre de Tamino podría insinuar^{ix}. Comienza la obra cuando aparece perseguido por una serpiente y perdido en un bosque; y, ya sin más flechas, pide socorro (*Zu Hilfe*, nº1) y pierde la consciencia. La recobra auxiliado por Papageno y tres damas de la corte. A continuación, se enamora apasionadamente a primera vista (viendo sólo un

retrato: *Das Bildniss*, nº3) de Pamina, hija de la Reina de la Noche. Esta última se le aparece, le promete la mano de la joven si la libera de Sarastro -supremo sacerdote del templo de los "iniciados"- y le da como talismán y ayuda una flauta mágica para conseguirlo.

Luego, frente al templo, un guardián (u orador, *Sprecher*) le hace reconsiderar su objetivo: le dice que Sarastro es sabio y que sólo mantiene a Pamina a buen resguardo por su propio bien. Con esta conversación, Tamino sufre una reconversión crucial: "¿Cuándo se desvanecerán las tinieblas para mí?" pregunta entonces arrepentido; y se le contesta: "cuando la mano de la amistad te conduzca a un vínculo eterno"³. Al encontrar a Pamina y querer abrazarla impulsivamente, ambos son separados: primero deben ser dignos de ello; y es que la amistad y la sociabilidad deben terminar superando el instinto y la mera pasión. Tamino deberá pasar unas pruebas dentro del templo, alguna junto con Papageno; pero al fin, él y Pamina, accederán a la plenitud merecida con la ayuda de la flauta (de la música). Es cierto que Tamino termina recordando a Orfeo a la salida del infierno (y también su música aplaca las fieras) pero esta vez será un Orfeo vencedor. Gracias, eso sí, a Pamina.

Pamina es la heroína y será para Tamino su ayuda, no su tentación como lo fue Eurídice para Orfeo. Se ha hablado de la misoginia de la obra; sin embargo, aunque en algunos momentos el texto lo corrobore (la masonería y la sociedad de aquel entonces lo eran ampliamente), el personaje de Pamina contradice la misoginia en última instancia. De hecho, Pamina resulta fundamental -sin ella no sería posible la redención del príncipe- y simboliza la sensibilidad, el alma (el nombre de "Pamina" lo indicaría también⁹). Sabemos que sin alma, ni la voluntad ni la inteligencia llegan muy lejos. Claro que también ella precisa ayuda: es débil, inestable y a veces queda confusa y necesitada de ánimo y de lucidez. También es cierto que sueña todavía con el mundo de su madre, la Reina de la Noche, y hasta parece que pueda ser influida por ella. Pero al recibir el retrato del príncipe y su mensaje, vislumbra

³ Las referencias a frases concretas del *libretto* de Schikaneder entrecomilladas, se han tomado en su mayoría de *La Flauta Mágica. Libreto (alemán-español)*. Javier Vergara Editor (La ópera en el mundo- Kurt Pahlen). Buenos Aires, 1991.

un mundo mejor. En el famoso dúo *Bei Männern* que canta con Papageno (nº7), exalta el amor verdadero entre hombre y mujer: "hombre y mujer, mujer y hombre (fijémonos en la repetición y el cambio) se acercan juntos a la divinidad". La fluctuación del estado de ánimo de Pamina será uno de los latidos emocionales de la obra. De un papel pasivo al empezar, se hará apasionado en seguida y se deprimirá más tarde hasta intentar un suicidio desesperado. Pero sale de este último trance tan renovada, que será ella la que acabará recordando a Tamino el poder de la flauta para enfrentarse al peligro y quien le reconforte: "Yo misma te conduciré, y el amor nos guiará". Quizás la respuesta que caracterizaría mejor su voluntad, en nuestra opinión, sería la que da cuando se le pregunta "¿qué diremos?", estando a punto de ser descubiertos; y contesta entonces con un contundente y musicalmente emocionante "La verdad! La verdad, aunque sea delito".

Papageno es el tercer personaje: simple pajarero y persona vitalista y despreocupada (*Der Vogelfänger*, nº2) que se autodefine como "hombre natural", *Naturmensch*. Puede ser mentiroso (y se le castiga por ello: *Mmm, Mmm* nº2b) y es miedoso, tramposo y perezoso. Pero también es generoso ("tiene un corazón sensible", admite Pamina) y ayuda a los dos protagonistas. En cambio, no ve porqué debería obedecer las normas de un colectivo ni de una idea. Cuando Tamino le pregunta quién es, responde "un hombre, como tú" sin ver diferencia alguna con el príncipe (¡en la Viena del siglo XVIII!). Su ideal pasa por una relación familiar fructífera (el nombre de "Papageno" recordaría quizá la paternidad engendradora -más que un papagayo, "un pájaro que parlotea" como se ha apuntado también-) ⁹. Sueña con una Papagena como él y para él (*Ein Mädchen*, nº20). Cuando cree que no la tendrá, se desanima tanto que intenta suicidarse; y en cambio, cuando ve que la tiene ante sí, se desborda con una euforia contagiosa (*Pa pa pa pa*, final). Pero, incluso en sus momentos de infortunio, resulta gracioso (no ridículo) y puede ser hilarante si el actor es bueno. Es un contrapunto excelente para los espectadores a lo largo de la ópera: pues tiene los pies en el suelo, mantiene una presencia popular y realista en el escenario, y su música, fácil de seguir, gusta a todos por un igual, incluso a los más exigentes.

La **Reina de la Noche** es un personaje inquietante que ha hecho correr mucha tinta debido al cambio drástico que sufre del primer al segundo acto. Es cierto que acaba representando el instinto oscuro que conviene evitar (y superar), y que es evidente que no podemos fiarnos de su llamada deslumbrante, ya que, como el canto de una sirena, puede tener una atracción destructiva. Pero, al comenzar la obra, es tan sólo una madre dolida, de la que sus sirvientas salvan a Tamino y aleccionan bien a Papageno; y es ella en definitiva la que anima a ambos a la aventura, les da los instrumentos mágicos (flauta y carrillón) como arma y escudo, y los tres "niños sabios" como guía y vigilancia. Su gran pecado mortal será que luego se resistirá al progreso de sus protegidos con una actitud histérica y nada razonable.

Las **Tres Damas** representan claramente la feminidad, y a su entrada muestran por el Príncipe desmayado a sus pies un enamoramiento musicalmente encantador (nada platónico, por cierto) que las sitúa en un plano muy terrenal. **Los Tres Niños**, en cambio, voces "blancas", pertenecen a un mundo angelical (se les hace bajar del cielo en muchos montajes) y son mensajeros de una moral superior que a veces anuncian casi como preceptos o máximas (uno de los hallazgos de la magnífica película de Bergman fue explicitarlo en carteles escritos que ellos mostraban).

Sarastro es un personaje fundamental y absolutamente simbólico, prototípico y siempre grave. Es el sacerdote supremo de una hermandad "de iniciados", hombres íntegros e "iluminados" por las luces de la fraternidad universal y de la razón, tal como preconizaba la *Aufklärung* y la francmasonería. Él encarna el modelo a seguir y será el árbitro. Si Papageno representa el nivel "natural" del que se parte, Sarastro, en cambio, personifica el nivel a alcanzar en una "humanización" idealizada (para pasar de simple "*Mann*" a "*Mensch*").

Se ha hablado muchísimo, claro está, de la **simbología masónica** de la *Flauta Mágica*^{2,6,7,8,9,x}. Es evidente que contiene muchas referencias, unas seguras, otras posibles y algunas quizás atribuidas exageradamente. El número tres, por ejemplo, puede muy bien ser de los preferidos en las

manifestaciones masónicas, y en la obra nos lo encontramos a menudo (tres damas, tres niños, tres puertas del templo, los tres famosos acordes). Pero también es habitual en los cuentos populares (tres hermanos, tres caminos, tres deseos)². Incluso se ha querido encontrar esta expresión numérica en la tonalidad de mi bemol mayor de la obertura y de algunas escenas de la obra, ya que comporta tres bemoles en la armadura (como el do menor, bastante utilizado también). Pero las escenas que se basan en estas dos tonalidades no son precisamente las más simbólicas: ni son las que más subrayan la iniciación, ni el poder de la comunidad ni el de la música, que suelen estar en otros tonos más solemnes: fa, re, mi mayores, y sobre todo, en la luminosidad del do mayor al que se retorna cada vez que se disipan las situaciones conflictivas^{7,8}. Los musicólogos podrán buscar, como en el caso de Bach, relaciones sutiles entre la música y el sentido de los números o las letras que evoca. A parte de este ejercicio semiótico, es razonable aceptar de todas maneras que sí hay un "estilo masónico" propio de algunas obras del compositor (Oda fúnebre, cantatas a ello dedicadas) que casa perfectamente con algunas escenas de la ópera. Y, por encima de todo, es evidente que esta ideología se refleja, al menos tal como los autores la habrían captado, en la imagen de ritual solemne de algunos momentos (*O Isis und Osiris*, nº10, por ejemplo) o en muchas máximas concretas ("mantente firme, paciente y discreto", "sólo la armonía de la amistad mitiga las dificultades", etcétera); y más aún en la indiscutible fe en una posible fraternidad universal tolerante (*In diesen heil'gen Hallen*, nº15).

También se ha buscado una **simbología política**, de lucha entre la monarquía absoluta de la Reina de la Noche y un "despotismo ilustrado" compatible con el iluminismo de los iniciados⁸ y en relación con la "reforma josefina" austríaca de aquellos días, antes de que fuera engullida por la contrarrevolución europea (y que prohibiría la masonería poco después). También se ha querido ver una animadversión a la Iglesia, y a los jesuitas en particular, en la figura negra de Monostatos, por ejemplo. Como estas, hay muchas lecturas.

Pero, **lo interesante** no son las múltiples y posibles simbologías ideológicas, sino la evidente llamada a la necesidad de un **trabajo personal para alcanzar la madurez**. Y precisamente quisiéramos subrayar con ello lo que en la obra creemos que hay de más realista y lúcido (sea en ella consciente o no): la maduración de una persona desde su adolescencia hasta una buena y saludable integración a la vida y a la colectividad.

Y, sobre este trabajo, todos los personajes tienen algo que decir. O Mozart parece decirnos algo a través de cada uno de ellos, porque evidentemente es la música la que refleja una trascendencia sólo apuntada en el texto¹⁰. Dejando aparte la necesidad de distensión que también proporciona en algunos momentos su música (y que el *libretto* también indica), Mozart se erige en el verdadero dramaturgo de la obra que va matizando todo el proceso. Dos ejemplos de esta dirección suya indiscutible, entre los muchos que podrían darse. El primero es casi obligado: el de los tres famosos acordes en los primeros compases de la obertura y, sobre todo, insertados en su mitad y en la ceremonia de los sacerdotes. El aire de suspensión y de dignidad que se imprime con este *Dreimal Akkord* ("el acorde de tres veces") se debe, al decir de Kunze^{xi}, no sólo a su bella armonía, sino a los calderones que los separan entre sí y que "los sustraen a la medida del tiempo" (Kunze, 1990: 613). Creemos que estos acordes solemnes dan un toque de atención: "estamos diciendo cosas importantes, fijémonos bien", nos alertan. Un segundo ejemplo de la profesionalidad mozartiana podría ser el de la distancia vocal y de estilo que interpone entre el reino de la noche y el de la luz. La Reina de la Noche luce una coloratura altísima (hasta el difícil *fa* superior) para mostrarnos su mundo subterráneo y oscuro; mientras que Sarastro, en cambio, baja a una profundidad cavernosa para presentarnos los rayos solares que lo iluminan. Parece contradictorio, pero, de hecho, lo que se ilustra con claridad es la muy sólida serenidad del mundo sagrado de éste y los ligeros aspavientos descontrolados de la primera.

"**Había una vez ...**" (es lo que parecen decirnos, al comenzar la obertura, sus tres primeros acordes) ... un príncipe que sale de la infancia desorientado

(en su *selva oscura*, diría Dante) y perseguido por su propia irracionalidad; y que despierta así a la adolescencia y, con ella, a la amistad y al amor. Primero, sólo encuentra un compañero atrabiliario en Papageno y una relación juguetona con las tres damas. Pero enseguida sufre de un enamoramiento apasionado y súbito nada más mirar el retrato de una princesa (una ensoñación). Continúa aun básicamente resguardado del mundo exterior por la protección femenina de la maternidad, que vela y sufre por los jóvenes, que les da fuerza para ir más allá, un cierto código (no mentir, por ejemplo), y que los dota también de los instrumentos que habrán de ayudarles a superar futuros peligros: imaginación, educación básica, la música (la flauta, el carrillón).

Al llegar **frente al templo**, nuestro príncipe es objeto de una nueva transformación. No puede entrar en él ni por la puerta de la Naturaleza ni por la de la Razón, sino por la del centro, que es la de la Sabiduría (nunca decantada a ninguno de estos extremos de la condición humana). Su guardián le transmite entonces un mensaje esencial: no se trata de exhibir ardor juvenil, ni de continuar ofuscado bajo una aparente protección, sino de atreverse a dirigir la mirada a su interior y atreverse a vivir y a ser un hombre entre los demás. Cuando finalmente encuentra a Pamina, no ha perdido nada de la atracción hacia la misma, pero comprende que necesita superarse y primero hacerse digno de ella. La resolución que muestra entonces ya no tiene nada que ver con el impulso de antes: ahora ha decidido ser dueño de sí mismo y pasar las pruebas que hagan falta, ya sea la de la frugalidad, de la oscuridad, del silencio, o incluso, de la de visión de la muerte. Y pruebas implica, trabajo para mejorar, esfuerzo personal y reflexión autocrítica.

Ya hemos dicho que **la progresión de Pamina** es menos lineal, más compleja y quizá más rica. También ella despierta al amor, pero más apaciblemente. En el magnífico dúo *Mann und Weib* canta "sobre" el amor deseable (superando la visión del también adolescente Querubino de *Las Bodas*). Más adelante cantará incluso, también con Papageno, la importancia de la amistad, demostrando con ello que ella, el alma, conoce la necesidad de ligarlo todo. Pero, al mismo tiempo, es vulnerable y sufre las presiones de los

dos mundos (de la noche y del día) como ningún otro personaje. Será ella la que tendrá la elección más difícil para superar los lazos familiares (que ahora ya le resultan negativos, a pesar de haber sido antes reconfortantes) y para decidirse por una vida adulta a la que le invita Sarastro en nombre de la comunidad. Finalmente, sólo después de haber pasado por el desánimo y de estar muy cerca de la autodestrucción, accederá a la luz. Pero en ella esta luz será radiante; como si después de la depresión, y del conocimiento de uno mismo que resulta de ello, se pudiera ver más claramente. Recordemos que Dante sólo podrá entrar en el cielo después de bajar al infierno, y que deberá ser ayudado por Beatrice; y también a Fausto deberá ayudarle Margarita ("el eterno femenino te sube a las alturas"). En nuestro caso, Pamina y Tamino se complementan y se necesitan mutuamente para salvarse juntos.

Con ello se llega a la **escena culminante de las pruebas definitivas** (nº21). Dos Hombres Armados leen a Tamino el escrito cantando a la octava un coral luterano arcaico en un tono de *do* menor teñido de severidad: "sólo sobreponiéndose al miedo a la muerte es posible elevarse de la tierra al cielo". Tamino lo acepta. Entonces aparece Pamina con una llamada sublime de amor ("*Tamino mein!*...", ya en un claro tono mayor). Por fin la pareja puede unirse en lo que será su primer dúo, y al que se añadirán los Hombres Armados para confirmarles lo que ya musicalmente resultaba evidente: que "una mujer que no teme ni a la noche ni a la muerte es digna de ser consagrada". Así, caminando juntos, acceden los dos a la plenitud esperada gracias a la Música, en este caso representada de forma simple y serena por la melodía de la flauta sola (con un repunte mortecino de timbales). Al acabar, los dos lo anuncian triunfantes con un cortísimo y conmovedor *duettino*.

Pero esta escena culminante no es el final. Porque **el cuento no es tan maniqueo** como podía parecer: nos ha mostrado el mejor camino, es cierto; pero no por ello deprecia a todos los demás. Aparte de constatar que el bien y el mal no están tan lejos entre sí, ya que cada personaje tiene alguna faceta negativa: incluso el gran Sarastro ha permitido un secuestro, tiene el vicioso Monostatos entre sus vigilantes y hay momentos en que muestra una misoginia

nada convincente (y que en esto, ya lo hemos dicho, es corregido por Pamina, él y lo que representa), también resulta que el contacto con el mal contribuye a veces al buen fin⁸. Por toda esta ambivalencia se habló^{9,11} del paralelismo con *La tempestad* shackesperiana, que no podemos descartar que Schikaneder conociera. En muchos aspectos, incluso en la misma estructura de cuento y en el perfil simétrico de los personajes, coinciden estos dos monumentos del espíritu humano, últimas obras de sus respectivos autores.

Así pues, después de la escena culminante, y como muestra de indulgencia (virtud sobre la que Mozart insistirá en la *Clemenza di Tito* ese mismo año) **también se salva** Papageno, pese a que él no ha pasado las pruebas, que se ha rebelado contra toda norma y a que prefiere un mundo individual y evasivo. Es cierto que su comunidad se limitará a su familia, y que su conocimiento ya vemos que no irá más allá de evitar (si puede) unos pecados básicos (no mentir, no hacer daño). Pero su candor -y, como dice Pamina "su corazón sensible"- lo hacen rescatable a pesar de todo. Básicamente, porque cree en el amor, y no solo en un amor posesivo: quiere tener hijos y cuidarlos. Está preparado para ser buen marido, buen padre y seguro que será buen abuelo⁸: lo lleva incorporado naturalmente (quizás más que el príncipe Tamino). El público se muestra siempre comprensivo con su rescate final porque ya se ha identificado con él en muchos momentos (por ejemplo, en los dúos tan razonables con Pamina) y porque su música es encantadora. El mismo Mozart se había enamorado del personaje y quería tocar su carrillón en las funciones (introduciendo a veces alguna broma, como declara él mismo⁶); e incluso, desde su lecho de muerte, dos meses más tarde, estuvo pendiente de la hora en la que Papageno saldría a cantar.

Con esta apuesta de reconciliación final se sobreentiende que **el amor puede ser suficiente** para vivir humanamente bien; siempre, claro está, que sea lo suficientemente elevado, que supere el puro amor-pasión, simplemente egoísta (el *eros* griego), y llegue a un amor más solidario, que invite a compartir y a proteger, y en el que fructifique la alegría de dar en pareja (la *philia* los griegos) o en comunidad (el *agápe* de los griegos). Sin que se excluyan entre

sí, hay que saber pasar del primero al segundo, por uno mismo y por los demás. Papageno cumple el requisito mínimo; aunque, como se ha comprobado a lo largo de la obra, confía demasiado en la naturaleza y en el cuerpo, y puede que viva dolorosamente las limitaciones que le salgan al paso (las de las pruebas eran ya su espejo): por ejemplo, el envejecimiento (hemos vislumbrado el de Papagena), la enfermedad y la muerte, de la que seguro que tendrá miedo.

Porque, en la obra, la **meditación sobre la muerte** está presente. Para Mozart quizás haya sido una meditación constante, aunque la manifestara alegremente en su música. Alegremente, porque precisamente había alejado el miedo. Dice en una carta a su padre:

"Como la muerte es el verdadero término de nuestra vida, me siento desde hace unos años tan familiarizado con esta excelente amiga del hombre, que su rostro, no sólo no tiene por mí nada de terrorífico, sino que me resulta sosegado y consolador. (...) No voy a dormir sin reflexionar que al día siguiente, a pesar de ser joven, quizás ya no estaré aquí; y sin embargo, nadie de los que me conoce puede decir que sea triste. Doy gracias a Dios por esta felicidad y la deseo cordialmente a mis semejantes". (Massin, 1970: 612)

"Felices avanzamos con el poder de la música / a través de la oscura noche de la muerte." ("*Wir wandeln durch Toneladas Macht / Froh durch diciembre Todes Dustin Nacht*"). Esta frase del magnífico *duettino* de Tamino y Pamina mientras pasan la prueba final, creemos que podría servir de resumen de la *Flauta Mágica*: de la nobleza de su "mensaje" y de la delicia de su música. Como todo cuento de hadas, *La Flauta* pretende encantar, quiere hacer revivir la capacidad de maravillarnos de cuando éramos niños. Y la música demuestra que puede facilitárnoslo, que puede volver a despertarnos.

Mozart, después de unos años de angustias y dificultades, pasada cualquier crisis (la trágica de *Don Giovanni* o la amarga del *Cosí*, por ejemplo), parece haber accedido poco antes de morir a la serenidad^{xii, xiii}. Con una lúcida visión panorámica sobre la verdadera salud individual y colectiva, viene a

decirnos que podemos curarnos, que podemos salvarnos. Nos invita a creer que sería posible una comunidad humana mejor, más solidaria i exigente a la vez, que propiciara lo que tenemos de más armónico en nosotros -tal como reflejan, por ejemplo, las arias "sagradas" de Sarastro o los corales de los Tres Niños sabios-. Pero, por encima de todo, la *Flauta Mágica* nos describe en lenguaje alegórico la progresiva maduración de la conciencia "para merecer ser un hombre", como bien dice su texto. Este es el mensaje central que todo el mundo siente y comprende al salir de una de sus representaciones, y sin necesidad de ninguna preparación especial ni de ninguna racionalización. Su música se encarga de que la idea nos penetre con toda la alegría y la seriedad de un gran descubrimiento cada vez que compartimos con sus protagonistas aquella sensación de reconciliación con ellos mismos y de liberación que transmiten de forma tan fascinante.

Marc Antoni Broggi

Médico cirujano

Presidente de la Sociedad Catalana de Bioética.

Bibliografía consultada

- ⁱ De Candé, Roland. *La musique*. Editions du Seuil. Paris, 1969.
- ⁱⁱ Hildesheimer, Wolfgang. *Mozart*. Javier Verdara Editor. Buenos Aires, 1985.
- ⁱⁱⁱ Fubini, Enrico. *La estètica musical desde la antigüedad al siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1988
- ^{iv} Betelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Editorial Crítica. Barcelona, 1977.
- ^v Broggi, Marc Antoni. *La intervenció terapèutica*. En Nogués, Ramon, *Sobre la vida i la mort*. Fragmenta Editorial. Barcelona, 2008: 121-139.
- ^{vi} Massin, Jean et Brigitte. *Mozart*. Ediciones Turner. Madrid, 1987.
- ^{vii} Robbins Landon, Howard. *El último año de Mozart*. Editorial Siruela. Madrid, 1988.
- ^{viii} Hocquard, Jean-Victor. *La pensée de Mozart*. Editions du Seuil. Paris, 1958.
- ^{ix} Masson, Jean-Yves. *La dernier rêve de la raison: rationalisme et politique dans la Flûte enchantée*. En: Cahiers du Festival. Aix-en-Provence, 1995: 2-7.
- ^x Hocquard, Jean-Victor. *Mozart*. Editions du Seuil (Solfèges). Paris, 1970.
- ^{xi} Kunze, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Alianza Editorial. Madrid, 1990.
- ^{xii} Stricker, Rémy. *Mozart et ses opéras*. Editorial Gallimar. Paris, 1980.
- ^{xiii} Trias, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Galaxia Gutemberg. Barcelona, 2007.

Cómo citar este artículo:

Broggi, M. A., "La Flauta mágica como conocimiento liberador", en *Revista Folia Humaníst*, 2016; 3: 42-56. Doi: <http://dox.doi.org/10.30860/0016>.