

Zauberflöte o *La Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart. Una aproximación a su contenido mitológico y simbólico

Beatriz Cotello
Corresponsal Ópera de Viena
Austria

Resumen: *La Flauta Mágica*, estrenada en Viena en septiembre de 1791, es la última ópera del gran músico austríaco, quien muere unos meses más tarde. El texto de esta obra, escrito por Emanuel Schikaneder, también actor y propietario del teatro (*Freihaustheater*) donde se representa por primera vez, combina el carácter de cuento para niños dramatizado según la tradición del teatro popular vienés, con sus personajes ‘buenos’ y ‘malos’ y de misterio o rito escénico en que se representan los valores e ideales humanistas de la Ilustración preconizados por la masonería, institución a la que pertenecían los autores. Por la complejidad de su contenido, la ópera ha merecido numerosas interpretaciones. En este artículo se destacan las de orientación psicoanalítica: según Erwin Ringel, quien pone de relieve el contenido humanista de la obra y la enseñanza de que en todo ser humano existen aspectos positivos y negativos y según Bernd Deininger y Helmut Remmler quienes la caracterizan como la descripción del tránsito del individuo hacia la constitución de su personalidad adulta y la ubican en el marco del conflicto entre individuo e instituciones. En el artículo también se desarrollan los aspectos que remiten a la mitología clásica, en especial la relación con el mito de Orfeo.

Palabras clave: ópera | Flauta mágica | Papageno | masonería | psicoanálisis

**Zauberflöte or The Magic Flute by Wolfgang Amadeus Mozart
An approach to its mythological and symbolic contents**

Abstract: The Magic Flute is the last opera Mozart composed, in 1791, some months before dying, on the 5th december. The text was written by Emanuel Schikaneder, who was at the same time an actor and the owner of the theater, called *Freihaustheater in Wieden*, in the outskirts of Vienna, where the first performance took place (september that year) . The text is a happy mixture of a tale of enchantment with ‘good’and ‘wicked’ characters cherished by the viennese, and a scenic Mysterium which reflects the ideals of the age of Enlightenment and masonic ideology. Both Mozart and Schikaneder belonged to a massonic lodge. The text, which is rather complex, has been subject to a great deal of analysis from different music critics, scene directors and music lovers. This article deals with a specific kind of interpretation: one based on psychoanalytical categories. By Erwin Ringel, a viennese psychoanalist, who focuses the analysis of the piece on its humanitarian message and the concept that every human being has traces of goodnes and evil in itself, and by Bernd Deininger and Helmut Rimmel who analyze the analogy between the contents of the opera and the psychical evolution of the self and with the conflict among individual and institutions. The article includes an overview of the mithological contents implicit in the piece, specially the Orpheus myth.

Keywords: opera | Magic Flute | Papageno | Freemasonry | Psychoanalysis

Introducción

El 27 de enero del año 2006 se conmemora el 250º aniversario del nacimiento del genial músico, nacido en Salzburgo. La Ópera de Viena pone en escena las óperas mozartianas de su repertorio durante todo el mes y en esa fecha se ofrece *La Flauta Mágica*. Una muestra del rango principal que se le asigna a esa obra en las preferencias de los amantes de la ópera y la música.

El 6 de mayo tiene lugar otro aniversario: el del nacimiento de Sigmund Freud en Pribór, Moravia, (dominios del imperio austrohúngaro) en 1856.

Con la intención de reunir a estas dos personalidades disímiles, se presenta en este artículo una interpretación del contenido de la obra mozartiana según el enfoque psicoanalítico, en la visión de diversos profesionales del psicoanálisis que unen la condición tales a la de aficionados a la ópera. La herramienta desarrollada por Freud para explorar las profundidades del alma surge inicialmente como un

medio terapéutico, pero era deseo de su creador extender su campo de aplicación hacia los productos del arte, la literatura y otras áreas del quehacer humano.

La producción operística de Mozart.

Durante su corta vida —1756 a 1791— Mozart incursionó en todos los géneros musicales “a la perfección en cada uno de ellos” como afirman Rosenthal y Warrack (1995: 559) y muchos otros musicólogos y se considera que alcanza su mayor brillo en sus conciertos para piano y en sus óperas. Las que más han trascendido en el tiempo son, en orden cronológico: *Idomeneo*¹ (1781), estrenada en el teatro de la Corte de Baviera; *El rapto en el serrallo* (1782) la primera que compone después de que abandona definitivamente su ciudad natal y el patronato del Obispo Príncipe Colloredo, para fijar su residencia en Viena y desempeñarse como artista independiente;² *Las Bodas de Figaro* (1786) que se estrena en el *Burgtheater* bajo los auspicios del emperador Joseph II; *Don Giovanni* (1787) encomendada por el director del teatro de ópera de Praga; *Così fan tutte* (1789); *La Clemenza di Tito* (1791) también estrenada en Praga, con motivo del advenimiento al trono de Leopold II y *La Flauta Mágica* (1791) en el *Freihaustheater*, teatro popular de los suburbios de Viena.

Idomeneo y *La Clemenza* entran en la categoría de ‘opera seria’, según la terminología de la época, obras de contenido dramático y con personajes extraídos de la antigüedad, ya míticos —*Idomeneo*, héroe de *La Iliada*— o históricos como el emperador Tito. Las demás se califican como óperas *buffas*, no necesariamente porque sean comedias (*Don Giovanni* tiene un intenso sentido dramático, aún cuando incluye partes festivas y de tono humorístico) sino porque tratan sobre asuntos humanos y personas de la realidad cotidiana.

Mozart entra en la historia de la música en un momento de cambio de paradigma y con él la ópera *buffa* deja de ser un *intermezzo* jocoso destinado a amenizar las largas jornadas musicales para convertirse en una ópera con todas las de la ley. Este resultado forma parte de un proceso que empieza con la introducción

¹ Sobre *Idomeneo* ver Cotello (1997).

² Es estrictamente cierto que el arzobispo lo hizo echar de su palacio literalmente a patadas, porque Mozart se negaba a someterse a sus dictados.

de la ‘ópera reformada’ en la Corte de la Emperatriz María Theresia: su intendente el Conde Durazzo impulsó esta reforma al contratar al dramaturgo Calzabiggi y el compositor Glück,³ con el fin de renovar la escena musical dado el desgaste en que había entrado el ‘modelo metastasiano’.⁴

El hijo de Maria Theresia, Joseph, que tuvo a su cargo la regencia durante los últimos años de su madre y fue luego Emperador con el título de Joseph II, introdujo otras innovaciones en el ámbito teatral y era gran defensor de la ópera *buffa*.⁵

El proceso se inscribe en las tendencias que estaban operando en la segunda parte del s. XVIII con el avance de las ideas de la Ilustración y la difusión del pensamiento de los subversivos sujetos que en lo cultural defendían la vuelta a la naturaleza, a la simplicidad y la sinceridad y en lo político a la libertad, igualdad y fraternidad. Aquí conviene mencionar que Maria Theresia, sin renunciar a su condición de monarca absoluta tuvo la flexibilidad de tomar algunas medidas progresistas en beneficio de sus súbditos⁶ y a ella se le debe la abolición de la servidumbre y consecuentemente del *diritto feudale*, eufemismo con que se denomina en *Las Bodas de Figaro* lo que en términos castizos se llamaba ‘derecho de pernada’.⁷

³ La *ópera reformada* por excelencia es *Orfeo y Euridice* ver Cottello (1998). *La Flauta Mágica* tiene puntos en común con el mito de Orfeo como se verá más adelante.

⁴ El modelo aludido era un esquema elaborado por el “poeta cesáreo” Metastasio (Piero Trapassi) sobre el que montaba sus heroicos personajes en un libretto que era por fin puesto en música. Se trataba de un teatro abstracto que vehiculizaba *ideas* más que *acciones*. Los reformadores Glück y Calzabiggi no necesariamente se oponían a Metastasio, deseaban por el contrario devolver a la ópera el espíritu de naturalidad y simplicidad que el maestro había desarrollado en su primera época.

⁵ No es verdad lo que aparece en la película *Amadeus* sobre la insistencia de Joseph en el tema heroico de la ópera sería, sí que le haya dicho a Mozart: “Gewaltig viele Noten!” (son demasiadas notas!) y que Mozart haya contestado: “tantas como es necesario”. Para los lectores interesados en discriminar entre lo histórico y lo inventado o reinterpretado por Forman en ese film se recomienda el artículo de Joseph Brown en www.mozartproject.org/essays/brown.html

⁶ Si el marido de su hija María Antonieta hubiera hecho lo propio a lo mejor la Historia se contaría de otra manera.

⁷ De hecho, toda esa ópera se desenvuelve alrededor del tema del “*diritto feudale*” el que aparece también en *Don Giovanni*.

Además de las mencionadas, creadas en su madurez, Mozart compuso otras óperas *serias*: *Mitridate*, *Re di Ponto*, *Ascanio en Alba*, *Il Sogno de Scipione*, *Lucio Silla* —todas, como se ve, referidas a los antiguos romanos— y varias óperas cortas de temas ligeros como *La finta giardiniera* o *Der Schauspieldirektor* (el director de escena) que no son grandiosas pero tienen su encanto y se representan ocasionalmente.

Cabe hacer notar que Mozart escribió su *opera prima*: *Apollo et Hyacinthus*, a la temprana edad de once años y que las óperas serias arriba citadas fueron compuestas antes de que cumpliera los dieciséis⁸ (*Apollo y Hyacinthus* es un conjunto de números musicales para ser interpretados por los alumnos en el acto académico de clausura del año lectivo en la Universidad de Salzburgo).

Creación y estreno de *La Flauta Mágica*.

Mozart compone esta ópera en el último año de su vida —1791— uno de sus períodos de intensa producción musical.⁹ En ese año surgen, además de la ópera que nos ocupa, la ya mencionada *Clemenza*, la *Freimaurer Cantata*, dedicada a la Masonería, su último concierto para piano¹⁰ y por fin, el *Requiem*, que quedó inconcluso a su muerte —5 de diciembre— y fue completado posteriormente por su discípulo Franz Süssmayer, a pedido de la viuda. El *Requiem* había sido encargado por un mensajero misterioso, que más tarde se supo era un enviado del conde Walsegg-Stupach quien quería la pieza para hacerla pasar como suya en un homenaje a su esposa decedida. El músico encaró esta partitura con la angustia de estar escribiendo sus propias honras fúnebres, a pesar de que el encargo fue hecho

⁸ Lo prodigioso de Mozart no es que haya sido un niño prodigio —en esa época era habitual entrenar a los niños más o menos dotados para que realizaran proezas en el teclado o con el violín— sino que de esa condición se haya desenvuelto un genio musical adulto.

⁹ Mozart poseía una imaginación melódica fluida y componía con rapidez: de otra manera no hubiera podido llegar a producir una obra tan extensa como la suya —no menos de 600 títulos— en su corta existencia. Dentro de su producción se advierten, períodos de mayor actividad que otros: Mannheim (1777-78), Munich (1780-81), Viena (1786, 1788 y 1791).

¹⁰ Son 27 en total.

antes de que sobreviniera su última enfermedad, como si presintiera que el destino había dispuesto que ésa sería su obra final.¹¹

La Flauta Mágica sube a escena unos meses antes: el 30 de septiembre y el estreno tiene lugar en el Freihaustheater auf der Wieden, un teatro popular ubicado en el suburbio de Viena del mismo nombre.¹²

Sobre las circunstancias de la creación de la ópera se han urdido varias hipótesis por no haber indicios de las mismas en la correspondencia de Mozart, salvo un comentario que le escribe a su esposa Constanze quien había partido a la estación termal de Baden con fines terapéuticos: “de puro aburrimiento he compuesto hoy un aria de la ópera” (D-R 2000: 177).

Para sacarlo de su desazón y de la tristeza de estar lejos de Constanze, el empresario teatral Emanuel Schikaneder, autor del libreto y también intérprete¹³ se lo llevó a un pabellón de madera que tenía cerca del teatro y lo encerró prácticamente hasta que el músico terminó la partitura. El encierro no fue de ninguna manera un castigo, porque Shikaneder se encargó de proveer a Mozart de buena comida y bebida y de amigos que lo divirtieran durante sus ratos de descanso.

La obra tuvo un éxito inmediato y al cumplir un año ya había llegado a más de cien representaciones en Viena y se había difundido ampliamente en el resto de Europa.

¹¹ Sobre la muerte de Mozart se han tejido muchas leyendas y enunciado hipótesis pero la opinión prevaleciente en la actualidad es que el diagnóstico de “fiebre reumática” de sus médicos era correcto. Huelga agregar que los tratamientos habituales en la época —sobre todo la sangría— causaban más daño que mejoría en los pacientes que no eran suficientemente fuertes como para soportarlos.

¹² El teatro formaba parte del conjunto arquitectónico *Freihaus* que ocupaba una manzana y comprendía más de 200 viviendas y locales comerciales. Ha sido sustituido por construcciones de fines del s. XIX y posteriores.

Un edificio importante, que alberga a la Universidad Tecnológica conserva el nombre original. Por otra parte, el ‘suburbio’ (*Wieden*) es hoy un barrio de Viena que casi se considera parte del centro: queda a cuatro cuadras de la Ópera y a unas doce de la Catedral.

¹³ El personaje buffo principal: Papageno fue compuesto a su medida.

Síntesis del libreto

La ópera comprende dos actos divididos el primero en diecisiete y el segundo en treinta cuadros.

Un príncipe llamado Tamino se ha apartado de su séquito y se pierde en un bosque desconocido. De repente lo ataca una víbora y se desvanece no sin antes pedir socorro. Acuden tres damas, servidoras de la reina de la noche y matan a la víbora con certeros dardos. El príncipe vuelve en sí y encuentra a Papageno, un vendedor de pájaros que surte la mesa de la reina. Papageno es un ser alegre y primitivo, que atrae a las aves con los arpegios de su flauta de Pan. No tiene ambages en decirle a Tamino que lo ha salvado de la víbora. Vuelven las damas y le cierran la boca con un candado por mentiroso. Aclaran la situación y le dan a Tamino un retrato de la hija de su reina de la que el joven se enamora inmediatamente. Aparece entonces la reina misma y explica que un malvado personaje —Sarastro— ha secuestrado a su hija y le exige al príncipe que se encamine al reino de este último para liberarla. Para protegerlo de los peligros le entrega una flauta mágica y lo hace acompañar por Papageno, quien recibe un *Glockenspiel*¹⁴ también mágico. Ambos tendrán como custodios a un trío de niños sabios que seguirá sus pasos. Papageno llega primero al reino y encuentra a Pamina que huye del perverso Monostatos, lugarteniente de Sarastro y sus esclavos. Los sonos del *Glockenspiel* ponen en fuga a los perseguidores y ambos personajes salen en busca de Tamino. Quien ha llegado por su parte al reino y hace sonar la flauta mágica para encontrar a Pamina. Pamina no aparece pero sí los animales salvajes, que bailan encantados al ritmo de su música. Más adelante lo recibe un sacerdote y le da a conocer el mundo de Sarastro. Por fin se encuentran

¹⁴ El “Glockenspiel” de la orquesta es un juego de martillos, activado por un teclado, que golpea láminas de metal. También existe en una versión parecida al xilófono pero con láminas de metal que se tocan con baquetas. En español se denomina juego de timbres o armónica de metal pero en general se usa la palabra alemana. Se trata de un instrumento percusión *de sonido determinado*: produce notas a alturas determinadas. El *Glockenspiel* que se le entrega a Papageno es algo parecido a un sonajero con campanitas (en una última versión se trata de una cajita de música). Mozart se divirtió en una función de *La Flauta Mágica* en tocar el *Glockenspiel* de la orquesta antes de que Schikaneder tocara el suyo en el escenario, ante la hilaridad general y algo de fastidio por parte de la víctima de la broma.

todos y reconocen que Sarastro no es el ser maligno que ha descrito la reina sino el conductor del círculo de los iniciados y custodio del templo de Isis y Osiris donde se cultiva la virtud y la sabiduría.

Acto II:

Sarastro y sus sacerdotes se proponen conducir a Tamino y Pamina por el camino de la revelación a fin de que alcancen la madurez que los convertirá en los soberanos del reino del Círculo del Sol (*Sonnenkranz*). Como primer medida se les impone a Tamino y Papageno el mandato del silencio: no deben cambiar palabra con ninguna mujer. La reina de la noche desea vengarse de Sarastro y a tal fin le entrega a Pamina un puñal para que lo elimine. Ante el silencio de Tamino, Pamina intenta dirigir el puñal contra sí misma, pero es disuadida por los niños sabios. Los dos resuelven las pruebas más difíciles: pasan por el fuego y por el agua y entran en el círculo del sol. Mientras tanto Papageno, que ha encontrado a su mujercita (*Weibchen*) ideal pero se le pierde, también pierde el apetito por la vida y pretende quitársela. Nueva intervención de los niños y reaparece Papagena atraída por el *Glockenspiel*. La reina intenta irrumpir en el templo de Sarastro pero éste la precipita para siempre en el reino de la oscuridad en medio de una tormenta de rayos y relámpagos. La pareja de jóvenes es recibida triunfalmente en el recinto de los iniciados.

Fuentes: La primera parte, a modo de cuento para niños, se basa en una colección de cuentos de Christoph Martin Wieland de 1789, que comprende *Lulu o la flauta mágica* y otros como *Los niños sabios*, *La piedra de la sabiduría* y *Oberon, rey de los elfos*. La segunda parte, ideológica, que presenta los principios humanitarios de la masonería —Mozart, al igual que Schikaneder era miembro de la logia *Zur Wohltätigkeit* (De las Buenas Obras)— está inspirada en la novela *Sethos* del abate Terrasson y el entretenimiento escénico *El rey Thamos* de Tobías Gebler.

¿Por qué una interpretación del texto de *La Flauta Mágica*?

Como se puede apreciar, este libreto aúna las características de cuento de hadas o de ópera mágica para niños y de rito sagrado escénico con el camino que emprenden los protagonistas hacia el reino de la luz. Se trata de un texto complejo

en que la multiplicidad de situaciones y de símbolos ejerce gran fascinación y ha dado lugar a un sinnúmero de interpretaciones.

No faltan quienes, como el historiador italiano Massimo Mila (1998:174) que descalifican de plano “esta simbología de tipo oriental cuya vacua falsedad resulta evidente para cualquier persona dotada de mediano espíritu crítico”; o el dramaturgo alemán Karl-Heinz Ott (2006: 67) que se declara contrario al “*symbolistischen Furor*” que acosa al incauto asistente a cualquier función de *La Flauta Mágica* apenas abre el programa.

Para Ott, ni Mozart ni Schikaneder pretendían poner en el escenario una pieza metafísica porque su público —el de la *Freihaus* y también, convengamos, el de la Corte— no hubiera soportado el aburrimiento así que lo que proponen en su ópera es un *Mischmasch* (mezcolanza) de “mística numerológica, esoterismo, enseñanzas de la masonería, humanismo racionalista y *pathos* edificante”¹⁵ que se organiza de manera tal que

después de un número triste viene uno alegre, a un lúgubre coro de sacerdotes le sigue un gracioso dúo, luego de un aria que expresa el amor desesperado se oye una canción que exalta las virtudes del comer y el beber [...].

Frente a estas posiciones se encuentran otros críticos, historiadores y directores de escena que sí consideran válido tratar de encontrar un significado al texto; de ahí que los programas de mano estén llenos de explicaciones enfocadas desde los más variados puntos de vista.

En lo que están todos de acuerdo es en la valoración de la música al nivel de obra maestra. Pero en este aspecto advierte Assmann (2005: 13):

Mozart no estaría de acuerdo con la práctica corriente hoy en día de pasar por encima de las inconsistencias del texto con una sonrisa y asignar la importancia de la obra *solamente* a su música inmortal.

¹⁵ Ott no vacila en apelar a Hegel quien habría dicho que “lo que huele a edificación casi nunca tiene un sentido profundo”. Hegel, sin embargo, citado por Deininger-Remmler (2000: 176) habría evaluado positivamente el texto de Schikaneder y consideraba que la ópera ensanchaba y enriquecía el alma.

y considera que sí tiene sentido tratar de desentrañar “la unidad fundamental entre texto y música, altos y bajos, alegrías y dolores, espectáculo y misterio” que el músico tuvo en mente al encarar la composición.¹⁶

Entre los partidarios del análisis del ‘*Mischmasch*’ se encuentran algunos profesionales entrenados en el arte de descubrir el contenido latente detrás del manifiesto en un discurso y en la búsqueda de la unidad en lo aparentemente disparatado: los psicoanalistas. No olvidemos que tratar de encontrar la unidad subyacente en el disparate es, precisamente, lo que propone Freud en su *Interpretación de los Sueños* que publica con el advenimiento del s. XX.

Sigmund Freud y la música

Freud se interesaba mucho por el arte y la literatura y ha dejado páginas dedicadas a esos temas. No así a la música, por la que no sentía ninguna atracción y hasta rechazo. “Era *tontaub*” (sordo para los sonidos) así como poseía un oído fino para advertir los mensajes del alma en el fluir de la asociación libre.¹⁷

Schaeffer (1982: 58) cita una explicación del mismo Freud sobre su antipatía por la música:

[...] no puedo determinar de qué manera produce un efecto: una disposición racionalista o analítica lucha en mí contra la emoción cuando no puedo saber por qué estoy conmovido.

Cuentan sus biógrafos que debido a esa antipatía, sus hermanas se vieron privadas de estudiar el piano porque al joven le molestaba y demás está decir que sus hijos tampoco tocaron ningún instrumento.

Parece que, en cambio, la ópera gozaba de su estima, seguramente porque el argumento le otorga un contenido inteligible.

Peter Gay (1989: 168), menciona las cinco óperas preferidas de Freud que “sus hijas pudieron recordar”: Tres de ellas son de Mozart: *Don Giovanni*, *Las Bodas de Figaro* y *La Flauta Mágica*. También le gustaba *Carmen* (Bizet) y *Los Maestros*

¹⁶ No en vano le dedica un libro de 300 páginas.

¹⁷ Comentario que afirma Leupold-Löwenthal, psicoanalista custodio del patrimonio del fundador del psicoanálisis durante un largo período al frente de la Asociación Freud de Viena.

Cantores (Wagner).¹⁸ Jacques et Anne Caïn (1982: 100) rastrean las citas musicales en la obra de Freud y ponen de relieve que —consistentemente con lo que se menciona más arriba— son muy pocas: apenas unas quince y siempre se trata de comentarios breves: el nombre de una ópera, de un compositor o de una pieza. Este conteo revela varias citas de Mozart: el aria *Lá ci darem la mano* de Don Giovanni se usa, en *El caso Schreber*, para demostrar el doble uso de la palabra *selig* en el sentido de ‘difunto’ y ‘venturoso’. En carta a Willhelm Fliess se menciona el aria *Vuoi que sapete ché cosa é l’amor* que entona un adolescente enamorado en *Las Bodas de Figaro*.

En *La interpretación de los Sueños*: Freud analiza un sueño suyo en que cantonea el aria de Figaro *Se vuol ballare signor contino...* y asocia con “toda clase de pensamientos audaces y revolucionarios en armonía con las palabras de Figaro y la comedia de Beaumarchais” (Caïn 1982: 102).

Y de la ópera que nos ocupa trae a colación el parlamento de Sarastro que le dice a Pamina “No te puedo obligar al amor, pero tampoco te daré la libertad”. (Acto I: 18).

En todos los casos se trata de alusiones, no de análisis de las obras en su totalidad.

***La Flauta Mágica* a la luz del psicoanálisis** **La más humana de las óperas**

El psicoanalista austríaco Erwin Ringel (1921-1994), destacado por su obra en pro del desarrollo de la medicina psicosomática y su preocupación por el suicidio — funda el primer servicio de asistencia al suicida en Austria y la asociación internacional de protección contra el suicidio— era gran aficionado a la ópera: la consideraba un “espejo de la vida” y en su libro homónimo toma una serie de ellas y las analiza en función de un tema principal. Sobre *La Flauta Mágica*, ofrece una caracterización general y destaca algunos aspectos particulares.

¹⁸ Apunta Gay como significativo que tales óperas, salvo *Carmen*, implican la prevalencia del Bien contra el Mal.

No vacila en considerarla como “la más humana de todas las óperas” en el sentido de que “enfoca variados problemas y todos son resueltos en un sentido humanista” (1998: 325).

La gran enseñanza que la ópera propone, según Ringel es que “el mundo no se divide en buenos y malos sino que ambos principios existen en cada uno de nosotros”.

Así, la reina de la noche se presenta inicialmente como representante del ‘bien’ y Sarastro del ‘mal’ (Acto I: 6) pero en el transcurso de la obra nos damos cuenta de que era al contrario: ella está llena de ira vengativa y trata de que su hija apuñale a Sarastro, él es el custodio de grandes ideales.

En el templo de Sarastro
no se conoce la venganza [...]
[...] el hombre ama a los hombres,
no puede acechar un traidor
porque se perdona a los enemigos,
y el que no se complace en ese sentimiento
no merece ser considerado un hombre. (Acto II: 12).

Sin embargo, sigue Ringel “algo se mantiene de bueno en la reina y de malo en Sarastro”. La primera ama a su hija y desea rescatarla y el segundo la mantiene prisionera. Ella le manda un salvador y lo hace acompañar por los tres niños sabios que estarán atentos a intervenir con sensatos consejos. Él es un idealista que difunde sus ideales de amor y de justicia pero a su vez se hace servir por un séquito de esclavos.

Se concluye, a partir de estas consideraciones

que las ambivalencias son propias del ser humano y no debemos buscar la maldad solamente en el corazón del enemigo sino también en el nuestro (Ringel 1998: 330).

Las pruebas a que son sometidos los protagonistas “son pruebas que todos tenemos que pasar, con paciencia y persistencia” tal como se les exige a los personajes, para “desempeñarnos en la vida y aprender a conocernos a nosotros mismos” (1998: 331) y la flauta como símbolo es interpretada según esta misma lógica: esas fieras que se calman ante el influjo de la música son los aspectos salvajes que todos poseemos y debemos aplacar para convivir en paz con nuestros semejantes.

Su cometimiento con el suicidio lleva a Ringel a destacar particularmente el monólogo de Papageno (Acto II: 29) desesperado por haber perdido a su compañera. Aún cuando dicho monólogo toma en broma el drama del suicida, ofrece una descripción muy adecuada de las etapas que recorre la persona que ha decidido poner fin a sus días. Empieza por la renuncia al deseo de existir: ante la evidencia de que Papagena no responde a sus llamados, Papageno declara estar cansado de la vida. Sigue la ambivalencia y el deseo de ser salvado: el personaje toma la resolución de ponerse la soga al cuello y se decide pero duda y emprende maniobras dilatorias y por último, la ‘decisión definitiva’ ante la evidencia de que nadie acude en su socorro

buenas noches falso mundo
que tanto mal me has traído!

El caso tiene un final feliz gracias a la aparición de los tres niños sabios, un desenlace salvador que no es exactamente espejo de la realidad como bien sabría el psicoanalista.

Los principios matriarcales y patriarcales y el conflicto entre individuo y sociedad.

Bernd Deininger (1946) psicoanalista, neurólogo y psiquiatra y Helmut Remmler (1928-1997) psicoanalista y musicoterapeuta analizan las óperas más populares de Mozart y para cada una destacan una triada de temas principales. Según su concepto, en *La Flauta Mágica* están presentes los fenómenos de idealización, de identificación (en el sentido de búsqueda de la identidad) e individuación (constitución del ser individual).

En su artículo ofrecen una caracterización general de la obra y luego entran en un análisis detallado del texto a medida que se desarrolla, en función del principio de que no es aconsejable abordarlo desde puntos de vista racionales sino “procurar entender la complejidad del mismo como si fuera la de un sueño” (2000:176).

Como lectura en términos generales los autores proponen que:

se trata de la representación de un destino individual o del camino emprendido por una pareja ya entendida como dos personas reales o como una asociación del componente femenino y masculino en una sola [...] en el

marco de una situación suprapersonal que está marcada por la lucha de poder entre fuerzas matriarcales y patriarcales (D-R 2000:182).

el reino de la noche y su reina y el de la luz y el círculo del sol de Sarastro, respectivamente.

Cabe agregar que en esta antinomia los primeros tienen una valoración negativa: el reino de la noche (femenino) representa fuerzas primitivas y retrógradas,¹⁹ que en términos de psicología profunda, serían las fuerzas inconscientes, mientras que el reino de Sarastro y su círculo de iniciados (masculino) se encuentra en el nivel espiritual y estético, el consciente, altamente valorizado dentro de la ideología masónica.

Dice Sarastro (Acto II: 1) “Esa mujer está llena de orgullo, ahora pretende invadir nuestro templo con su superstición y supercherías”. Más adelante (escena 3) los sacerdotes advierten a los iniciados

guardaos de las jugarretas de las mujeres
más de un hombre sabio cayó en ellas...
y el precio fue la muerte y la desesperación

No es necesario agregar que el punto de vista no era exclusivamente de los masones y es interesante notar en este contexto que, como se verá más adelante, Schikaneder y Mozart le dan un toque favorable a la mujer en cuanto le asignan un rol de liderazgo a Pamina en el rito de iniciación.

A su vez la representación apuntada refleja el conflicto entre el ‘individuo’ y las ‘instituciones’ y le otorga el triunfo al primero. Se supone que las instituciones tienen por objeto impedir que el individuo actúe según los dictados de su egoísmo, pero a su vez llegan a caer en el extremo opuesto de despojarlo totalmente de su libertad y corroer los fundamentos de su cultura.

El triunfo del individuo frente al poder dictatorial de las instituciones era el tema candente en el momento de la creación de la ópera —dos años después de la revolución francesa— y no deja de tener significación en nuestro s. XXI, cuando:

¹⁹ por tal motivo en algunas interpretaciones se asimila ese personaje al de la emperatriz Maria Theresia.

el individuo se ve amenazado en su libertad por el poder de grandes instituciones como los partidos políticos y los medios masivos de comunicación como así por el poder económico de las grandes corporaciones (D-R: 188).

la ópera confirma que: “[...]es esencial que el ser humano no se deje vencer por los mandatos del poder sino que encuentre y siga su propio camino”. (D-R: 188)

Dicha postura complementa la afirmación de Ringel sobre la ópera como ‘la más humana’ porque si hay algo ‘humano’ es el conflicto individuo versus instituciones que ha sido una constante en la historia universal.

De manera análoga, apuntan Deininger y Remmler (2000:190) que Mozart-individuo se enfrenta en la vida con sus figuras paternas-institución: su padre, el obispo Colloredo y el emperador Joseph II que “habían tratado de tenerlo bajo su tutela, cada uno a su modo” y con esta ópera ejerce su libertad y

da una muestra conclusiva de su fidelidad a sí mismo en cuanto expresa de manera altamente espiritual el ideario humanista de la revolución francesa

siempre dentro de la lógica y el vocabulario de la masonería. Huelga aclarar que las ideas revolucionarias no eran del agrado de sus mayores.

La ópera como representación del proceso evolutivo psíquico

Las alternativas por que pasan las dos parejas jóvenes, Pamina-Tamino y Papagena-Papageno pueden considerarse una descripción del proceso de maduración psíquica desde la adolescencia a la condición de adulto. Las parejas muestran aspectos complementarios: la primera representa los espirituales —la búsqueda del gran amor y la adquisición de la sabiduría— la segunda los carnales: comer bien, amarse y tener descendencia. El mensaje implícito es que ambos aspectos han de ser desarrollados para que un ser humano sea completo.

Al iniciarse la ópera, Tamino se enfrenta con esa víbora, simbólica de su despertar sexual y a la vez del lazo que lo une con la madre. Ese despertar de la sexualidad implica la conexión con el plano inconsciente, representado aquí por el desmayo y la destrucción de la víbora sería la ruptura de su conexión con la figura materna. Su psiquis queda libre para encontrar el amor de una mujer y enseguida el retrato de Pamina, que le entregan las damas, llena su alma

de una nueva emoción
que no sé cómo llamar...
siento como un fuego que arde...
Será el amor? Sí, sí, es sólo el amor. (Acto I: 4).

De Pamina se sabe que su padre había muerto y se puede suponer que ella estaría en una etapa entre la idealización edípica del padre y el proceso de separación de las figuras parentales. Con la muerte del progenitor es posible que se haya reforzado la simbiosis con la madre, de manera que Sarastro, al raptarla, le da la posibilidad de disolver el vínculo y emanciparse. Al enterarse de que un príncipe va a acudir en su socorro surgen también en ella fantasías de enamoramiento.

Siguen las pruebas iniciáticas, que indican que la madurez y la unión definitiva con la pareja y no se consiguen sin dificultad. A fin de absolverlas se les exige a los protagonistas ‘perseverancia’, ‘tenacidad’ y la capacidad de soportar tensiones y resolver conflictos: no se trata de matar al dragón o algún acto heroico de ese tipo sino demostrar el heroísmo de ser dueño de las propias tendencias negativas.

La primera prueba que es la observación del estricto silencio: dice el portavoz de Sarastro:

Los dioses te imponen, príncipe, la regla del silencio:
verás a Pamina pero no podrás jamás hablar con ella.
Es el principio de las pruebas. (Acto II: 3).

Tamino y Papageno emprenden el camino hacia la luz y en su transcurso aparecen los contrastes entre el príncipe idealista y el personaje rústico: el primero declara que lo animan los sentimientos de amor y amistad, que está dispuesto a luchar por esos valores hasta la muerte y se conforma con que “Sea mi triunfo la sabiduría y Pamina mi recompensa”. Su acompañante, en cambio, declara con toda soltura:

La lucha no es para mí. Y no deseo en realidad ninguna sabiduría. Yo soy un tipo natural que se conforma con dormir, comer y beber. Y si sólo pudiera conseguir una mujercita... (Acto II: 3).

ni la promesa de que la encontrará si se esfuerza logra entusiasmarlo: “si es así, me quedo soltero”.

También tiene su importancia el hecho de que ambos pasen juntos la prueba del silencio y no sea Tamino solo quien llegue felizmente a término: para que el ser

humano encuentre su unidad es necesaria una integración entre el componente ‘racional’ o ‘espiritual’ y el componente ‘instintivo’ y ‘natural’.²⁰

Por fin Pamina se reúne con ellos. No entiende por qué su amado se rehúsa a hablarle y en su dolor quiere quitarse la vida, propósito al que renuncia por la intervención de los niños sabios, siempre atentos a intervenir en caso de crisis. Por haberse enfrentado a la muerte merece pasar por la prueba del fuego y el agua.

[...] una mujer que no le teme a la noche y a la muerte
es digna de contarse entre los iniciados. (Acto II: 28).

Su presencia en la escena en este momento indica una superación del desprecio hacia lo femenino presente en la ideología masónica. Es más: ella parece haber internalizado la meta final en mayor medida que Tamino, quien acepta encarar las pruebas por su amor, más que por el fin en sí mismo. En esta parte, se manifiesta en la ópera

un desequilibrio notable hacia lo femenino en la expresión musical, que expresa que Pamina es la fuerza impulsora de la pareja para continuar el camino. (D-R 2000: 207).

En el último tramo quedan libres del mandato de silencio y juntos atraviesan el fuego y el agua tomados de la mano, con la ayuda de la flauta mágica, ese instrumento que el padre de la princesa

talló de lo más profundo de un roble milenario
en un momento mágico
entre rayos y truenos y el bramido de la tormenta. (Acto II: 28).

Se disuelve definitivamente el vínculo edípico: el padre, presente simbólicamente en la flauta “entrega ahora a su hija a otro hombre, aquél que ella ama y con quien ella puede unirse para siempre”. (D-R 2000: 216).

La flauta, por otra parte, apuntan Deininger y Remmler puede entenderse como un símbolo de unión o de fusión: la forma sugiere lo masculino, el sonido es

²⁰ Otra muestra (encantadora) de la dicotomía racional-natural es el dúo de Pamina y Papageno (Acto I:7).

femenino, lo mismo que el material de que está hecha —la flauta pertenece al grupo de las maderas— que Freud reconoce como femenino²¹ en *La interpretación de los sueños*. (1914: 263).

Por su parte Papageno, a pesar de sus miedos y contradicciones acompaña con tesón al príncipe en su derrotero. No observa para nada el mandato de silencio: no deja de hablar y expresar su terror ante peligros reales o imaginarios, pasa por la desesperación y el intento de suicidio hasta conseguir por fin, como premio, a su pareja. Su ejemplo muestra que los seres simples y naturales también tienen que pasar por pruebas en su tránsito hacia la madurez y las resuelven a su modo.

En el cierre de la ópera desaparece el reino de la oscuridad en medio de gran fragor de timbales y chasquido de rayos y en su lugar surge el de la luz, acompañado de majestuosos sonos de los instrumentos de viento.

los rayos del sol arrojan de sí a la oscuridad
derrotado ha sido el engaño y la hipocresía

En otras palabras: la conciencia, guiada por la razón, ha quedado en el lugar de las fuerzas oscuras y tenebrosas del inconsciente.

La pareja principal es recibida en el círculo del sol y los sacerdotes entonan:

Gloria a vosotros iniciados, que habéis vencido la noche...
vuestra fuerza ha triunfado y corona
con eterno galardón a la Beldad y la Sabiduría.

La meta ha sido alcanzada con éxito: poesía y música han descrito cómo, en el camino, los personajes se han enfrentado con sus sentimientos contradictorios: el amor y los celos, las pasiones y la envidia, la esperanza, el desengaño, el miedo y el coraje y han aprendido a ponerlos en equilibrio y llegar a soluciones que los harán felices.

²¹ La palabra alemana para madera es *Holz*. Freud trae a colación la traducción portuguesa del término para indicar la relación entre *madeira* (o madera, en nuestro caso) y *Materie* como elemento femenino.

Aspectos mitológicos en la *Flauta Mágica*

Sin ser deliberada, la alusión al mito de Orfeo no deja de saltar a la vista: en ese instrumento que posee poderes maravillosos, la flauta y en el mandato de silencio que se les impone a los personajes.

Al entregarle a Tamino la flauta, la reina le dice:

esta flauta vale más que el oro y las coronas
porque multiplica la felicidad y la alegría de los hombres...
[...] te dará el poder de transformar las pasiones:
el hombre triste se volverá alegre
y el solitario encontrará el amor. (Acto I: 8).

Los sonos de esa flauta, que Tamino toca para agradecer a los dioses que Pamina esté viva, atraerán más adelante a las fieras salvajes que se reunirán mansamente alrededor del príncipe para escucharlos (Acto I: 16). La flauta tiene luego una función protectora cuando Tamino y Pamina pasan por la prueba del fuego, como se ha visto más arriba.

El silencio como prueba de la maestría de sí de los personajes aparece varias veces a lo largo del texto: lo ordena la reina, lo recomiendan los niños sabios al indicarle a Tamino el sendero hacia el templo, se les impone como requisito para absolver las pruebas y se les recuerda luego en otras oportunidades.

Pamina, por su parte, reacciona tal como su antecesora Eurídice ante el mutismo de su amado:

Ah! siento que es el fin
la gloria del amor está perdida...
Mira, Tamino estas lágrimas
que corren sólo por ti
si no sientes el afán del amor
sólo en la muerte encontraré el reposo... (Acto II: 18)

los niños sabios le recordarán que Tamino moriría también de dolor si ella se mata y la convencen de que ella es su único amor.

La música como armonía acompañante o como sonido absoluto.

El mito de Orfeo y del poder transformador de la música está presente en la historia de la ópera desde sus inicios: el *Orfeo*²² de Monteverdi de 1607 constituye lo que podría denominarse la ‘escena primigenia’ del género. *La Flauta Mágica* recrea el mito de la acción de la música sobre el espíritu en una nueva forma: mientras la lira de Orfeo es un instrumento que acompaña a la voz y es esta última la que conmueve a los poderes del Averno, la flauta en cambio, no acompaña a la voz sino la reemplaza.

El mito griego ha representado esta contradicción en un concurso entre Apolo y el sátiro Marsias que tuvo por jueces a las Musas. Marsias había encontrado el *aulos* —del que deriva la flauta— creado por Atena y desechado por ella porque las otras diosas se rieron de su cara inflada cuando lo tocaba. Con su música, Marsias maravillaba a la gente común y llegaron a decir que era comparable a la de Apolo. Este último, enojado, desafió al aulista a que tocaran ambos sus respectivos instrumentos delante de las Musas, a ver cuál era el mejor. Ellas encontraron que ambos rivales eran igualmente buenos. Apolo entonces, propuso una nueva contienda, con los instrumentos al revés. Con el *aulos* no era posible, la lira, en cambio, puede tocarse invertida y esta vez las Musas le dieron el triunfo a Apolo.

La ópera es una reversión del mito: En el mito vence el canto acompañado de las cuerdas, en la ópera, triunfa, en cambio el sonido puro de la música. El tocador de *aulos*, Marsias, es un personaje de la esfera de Dionisos, el que empuña la flauta, Tamino, caería más bien en la categoría de lo apolíneo por estar situado en el nivel de lo espiritual. El dionisiaco es, a todas luces, Papageno, a quien —otra paradoja— se le entrega un instrumento —el *Glockenspiel*— que puede acompañar al canto, aunque Papageno no lo usa a tal fin.

La sustitución de la lira por la flauta y el uso del *Glockenspiel* para suscitar efectos mágicos expresan que: “no es la poesía acompañada de música sino la música instrumental en sí la que tiene el poder de conmover el corazón del oyente”. (Assmann 2005: 70).

Orfeo con su lira es el héroe de la ‘música’ según Monteverdi, Tamino resulta el héroe de la ‘música absoluta’ en la ópera de Mozart. Con este último y en

²² Ver nota 3.

especial con esta ópera, el acompañamiento armónico expresa toda una escala de sensaciones, sentimientos y movimientos de la voluntad. Esta capacidad del arte musical de expresar y conmover los afectos, que tanto deseaban desarrollar los creadores de la ópera y que se efectiviza inicialmente en la voz cantada acompañada, avanza en el período clásico en su expresión instrumental pura hasta llegar al clímax con el romanticismo.

Papageno en la mitología.

Este personaje, por su condición de hombre común aparece como subordinado al protagonista, pero no por ello debe considerarse como secundario: en términos de presencia en escena —tres largos monólogos y dos diálogos— su papel posee mayor relieve que cualquier otro de la ópera²³ y tiene sin duda la función de sostener el ritmo de la pieza con sus ocurrencias y salidas ingeniosas.

Papageno reconoce sus antecedentes en diversos personajes del teatro popular y dentro de la mitología clásica se lo puede asociar con el dios Hermes, en función de distintas características del dios y del personaje.

Assmann (2005: 49) toma en cuenta sus bufonadas y lo encuadra en la categoría de *trickster*,²⁴ que comprende, en la ciencia de las religiones, a:

aquellas deidades o seres humanos con facultades extraordinarias que no observan ninguna regla, hacen parodias de lo sagrado o lo ridiculizan y obtienen sus propósitos por medio de la astucia y el engaño.

Estas características se encuentran en la mitología griega en la figura de Hermes. Papageno entra cabalmente en la definición: miente cuando le conviene —se atribuye haber matado a la víbora— recurre a argucias para obtener un vasito de vino, habla con las tres damas cuando se le había prohibido estrictamente y no toma para nada en serio el ritual en el que participa junto con Tamino.

Deininger y Remmler analizan la figura en relación con otros personajes cómicos de la tradición teatral europea con los que Papageno tiene puntos de

²³ No en vano el libretista era también el actor que lo iba a encarnar!

²⁴ En inglés en el original.

contacto como Arlequín y Polichinela y otros típicamente del área germano parlante: el *Hahnreiter* bávaro y el *Hanswurst* salzburgués.

El *Hahnreiter* es un personaje mítico: un ave con cabeza humana —*Hahn* es gallo en alemán— se lo relaciona con Papageno por la condición ambigua del vendedor de pájaros que no queda claro si no es él mismo un pájaro.²⁵ (Por ejemplo en el encuentro inicial con Tamino). El *Hanswurst* —creación de un actor popular llamado Stranitzky— actuaba siempre el papel de loco del pueblo o el bufón. Se lo caracterizaba con un pantalón ancho amarillo sostenido por tiradores y un sombrero puntiagudo como ha sido habitual en los personajes cómicos del teatro desde la antigüedad. El sombrero y un gran pompón que llevaba en la abertura de los pantalones sugieren un símbolo fálico.

Deininger y Remmler destacan que los personajes grotescos portan por lo general esos símbolos, que están relacionados con la fecundidad. Ya se ha hablado de los del *Hanswurst*: el sombrero y el pompón. El *Hahnreiter* tiene cuerpo de gallo, un clásico representante de la potencia sexual y de la fertilidad. Agregan que la fertilidad de la tierra tiene que ver con sus profundidades y en ese sentido está ligada su vez con el reino de los muertos, como en el mito de Proserpina.

Otros símbolos aluden claramente a la muerte en los personajes cómicos. En el caso del *Hanswurst*, su cara estaba rodeada de una barba negra, “un resto de la máscara negra de cuero, símbolo de muerte” y llevaba un gran corazón colorado prendido en el pecho “un blanco preferido en las competencias de puntería de las fiestas estacionales”²⁶. (D-R 2000: 186)

Sobre el escenario “lo matan de muchas maneras: se le dispara, se lo persigue a palos, se lo tira al agua o se lo sacrifica a los dioses en un ritual germánico” (185) también se lo cuelga de un árbol o él mismo se cuelga y justo en el momento cae un rayo que rompe la rama y el *Hanswurst* se salva por milagro. El suicidio de Papageno es un remedo de estas escenas.

²⁵ Es característico de la tradición del teatro popular vienés que los personajes cómicos se tomen libertades con el libreto e inserten alguna mención de fenómenos de la actualidad. En la versión de la ópera ofrecida en la *Volksoper Wien*, Papageno menciona el peligro de la gripe aviar, muy a propósito, dada su profesión de pajarero.

²⁶ Estos autores opinan que la angustia que experimentaba Mozart en sus últimos meses bien podría haber sido influida por el hecho de estar trabajando con estas figuras que evocan al fantasma de la muerte.

Deininger y Remmler asimilan a Papageno —obvia recreación del *Hanswurst*— con Hermes, ya no por sus aspectos lúdicos sino, dentro de la lógica de la fecundidad y la muerte, en su carácter de conductor de las almas en el más allá y señor de la fertilidad del ganado.

Hermes, por su parte, no olvidemos que tiene un papel importante en la historia de la música: es él quien construye la primera lira, con el caparazón de una tortuga y cuerdas que obtiene de los intestinos de sus animales. También inventa el plectro para pulsar las cuerdas. Apolo queda fascinado con la lira y la acepta a cambio del rebaño que Hermes le había robado.²⁷ Hermes es también el creador de la flauta de Pan que arma con una serie de cañitas cortadas en la ribera del río: Apolo codicia también ese artefacto suyo, pero no queda claro si concretan o no el intercambio porque el precio que impone Hermes es muy alto: pretende que Apolo le enseñe el arte de la profecía (Graves, 1992:65).

Palabras finales

La música de *La Flauta Mágica*, como toda la que salió de la pluma de Mozart

posee claridad, equilibrio y transparencia, se basa en melodías puras, simples y fáciles de memorizar, entramadas con un lenguaje armónico poco complicado y enriquecidas con un colorido instrumental que expresa o enfatiza los estados emocionales a través de cambios leves y sutiles en la instrumentación. (Boerner: 1991).²⁸

Más allá del análisis de los posibles significados latentes detrás de un texto aparentemente ingenuo, *La Flauta Mágica* surge como una ópera llena de encanto, que vale la pena escuchar con el sólo fin de disfrutarla porque “...*es klingelt so herrlich, es klingelt so schön* [...]” (suena tan magnífica, suena tan hermosa) como cuando Papageno toca su *Glockenspiel* o Tamino hace sonar la flauta para llamar a su amada.

²⁷ Todavía está en discusión si la lira de Hermes tenía tres o cuatro cuerdas, de todas maneras, Apolo las aumentó hasta siete.

²⁸ Los conceptos de Steve Boerner fueron tomados de www.mozartproject.org.

La ópera posee melodías pegadizas que se pueden canturrear en el intervalo, arias de profundo efecto emotivo como las de los personajes de Pamina y Tamino, arias de ‘coloratura’ como la de la reina de la noche que crean el suspenso de que se le quiebre a la soprano algún trino, pasajes de intensa gravedad que acompañan el tránsito de los personajes hacia el reino de la luz y graciosos parlamentos y diálogos por parte del vendedor de pájaros u hombre-pájaro Papageno y su mujercita Papagena. Con sus numerosos cambios de escena no deja en ningún momento de ofrecer alguna sorpresa y no le faltan efectos de rayos y centellas o de niños que aparecen y desaparecen en nubes de cartón u otras maquinarias que hacían las delicias del público del s. XVIII y estimulan la imaginación de los directores modernos para admirar al del XXI.²⁹

Vale la pena también reflexionar sobre su contenido porque

No se trata meramente de un “*patchwork*” elevado al rango de obra de arte por la acción de la magnífica música de Mozart ni una alegoría esotérica que pide ser descifrada sino una obra maestra sobresaliente que a causa de su excepcionalidad se ha convertido en uno de los grandes enigmas de nuestra cultura. (Assmann 2005:299).

Bibliografía

Manuales de consulta

- ABERT, ANNA AMALIE. (1994). *Geschichte der Oper*. Bärenreiter: Kassel u. J.B. Metzler: Stuttgart und Weimar
- GRAVES, ROBERT. (1992). *The Greek Myths*. Penguin Books: England.
- KRASA, BRUSATTI, DÜRIGL, MIKULA, WINKLER. (eds.) (1990). *Zaubertöne. Mozart in Wien*. Verlag Museen der Stadt Wien: Wien.
- MANCINI, ROLAND ET ROUVEROUX, J.J. (1995). *Guide de l’Opera*. Fayard: Paris

Bibliografía citada

²⁹ Por citar un ejemplo magistral mencionemos que, en su película homónima, Bergmann hace bajar a los niños de un globo aerostático.

- ASSMANN, JAN. (2005). *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. Carl Hansen Verlag: München, Wien.
- CAÏN, JACQUES ET ANNE. (1982). “Freud: Absolument pas musicien” en *Psychoanalyse et Musique*. Belles Lèvres: Paris. 19-90.
- COTELLO, BEATRIZ (1997). “Un comentario sobre Idomeneo, rey de Creta” en *Circe* 2: 139-149.
- _____. (1998). “El Mito de Orfeo y Euridice en la historia de la ópera” en *Circe* 3: 153-197.
- DEININGER, BERND UND REMMLER, HELMUT. (2000). *Liebe und Leidenschaft in Mozarts Opern*. Kösel-Verlag: München.
- FREUD, SIGMUND. (1914). *Die Traumdeutung*. Franz Deuticke: Leipzig und Wien.
- GAY, PETER (1988). *Freud. A life for our time*. Anchorbooks Doubleday: New York.
- MILA, MASSIMO. (1998). *Breve historia de la Música*. Península: Barcelona.
- OTT, KARLHEINZ. (2006). *Die Zauberflöte und der symbolistische Furor*. Musikverein Verlag: Wien.
- RINGEL, EDWIN. (1998). *Unbewusst, höchste Lust. Die Oper als Spiegel des Lebens*. Kremayer und Scheriau: Wien.
- SCHAEFFER, PIERRE. (1982). “Du cadre au coeur du sujet” en *Psychoanalyse et Musique*. Belles Lèvres: Paris. 91-139.

Libreto

- KOCH, HANS-ALBRECHT. (ed.) (2003). *W.A. Mozart. Die Zauberflöte (KV 620) Libretto von Emanuel Schikaneder*. Philipp Reclam jun. Stuttgart.

Operas de Wolfgang Amadeus Mozart

Opus*, fecha y lugar de estreno.

Apollo et Hyacinthus

K.38 (13.5.1767 Universidad de Salzburgo)

La finta semplice

K.51 (1.5.1769 Corte Arzobispal, Salzburg)

Bastien und Bastienne

K.50 (2.10.1769 Architektenhaus, Berlin)

Mitridate, Re di Ponto

K.87 (K.74a) (26.12.1770 Teatro Regio Ducal, Milano)

Ascanio in Alba

K.111 (17.10.1771 Teatro Regio Ducal, Milano)

Il sogno di Scipione

K.126 (1.5.1772 Residencia Episcopal, Salzburgo)

Lucio Silla

K.135 (26.12.1772 Teatro Regio Ducal, Milano)

La finta giardiniera

K.196 (13.1.1775 Redoutensaal, Munich)

Il re pastore

K.208 (23.4.1775 Residencia Episcopal, Salzburgo)

Zaide

K.344 (1779; 27.1.1866, Frankfurt)

Idomeneo

ossia Ilia ed Idamante, K.366 (29.1.1781 Teatro de la Corte, Munich)

Die Entführung aus dem Serail

K.384 (16.7.1782 Burgtheater, Viena)

L'oca del Cairo

K.422 (1784; 4.1860, Frankfurt)

Lo sposo deluso

ossia La Rivalità di tre donne per un solo amante, K.430 (1784)

Der Schauspieldirektor

K.486 (7.2.1786 Palacio de Schönbrunn, Wien)

Le nozze di Figaro

K.492 (1.5.1786 Burgtheater, Viena)

Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni

K.527 (29.10.1787 Nationaltheater, Praga)

Così fan tutte, ossia La Scuola degli Amanti

K.588 (26.1.1790 Burgtheater, Viena)

La Clemenza di Tito

K.621 (6.9.1791 Nationaltheater, Praga)

Die Zauberflöte

K.620 (30.9.1791 Theater auf der Wieden o Theater in der Freihaus,
Viena)

*Las obras de Mozart fueron compiladas por el doctor Ludwig Köchel en un trabajo que le llevó doce años y fue publicado en 1862. Se trata de un catálogo de setecientas páginas, que incluye una breve descripción de cada obra y un pentagrama con los primeros compases de la partitura. La última es el Réquiem que lleva el nº 626. El listado ha sido objeto de varias revisiones, la última edición (6ª) es de 1964 y se prevén modificaciones a partir de los estudios y descubrimientos que se han realizado posteriormente.

Recibido: 18 de noviembre de 2005 Evaluado: 3 de marzo de 2006 Aceptado: 8 de marzo de 2006
