

Todas y todos, o el fénix árabe

Mozart nunca aburre. Su gran divertimento, 'Così fan tutte', está repleto de misterios.

VICENTE MOLINA FOIX

En unos enigmáticos versos de su poema 'Mozart [1756-1956]', dice Luis Cernuda: "Mozart entretenía, como siempre ocurre, / Como es fatal que ocurra al genio, aunque ya toque / A su cenit". El poema, que abre el gran libro *Desolación de la quimera*, fue escrito en conmemoración del segundo centenario del nacimiento del compositor vienés, aunque, como era de esperar en Cernuda, las efemérides, lejos de conferir solemnidad a su voz, le dan motivos para la suspicacia y el resentimiento. No se puede pasar por alto, a ese respecto, el que 'Mozart' sea el primer poema de un libro que cuenta con numerosas evocaciones o perfiles al sesgo de escritores, músicos y pintores, Dostoievski, Goethe, Ticiano, Juan Ramón Jiménez, y que retrata, en sus magistrales 'Birds in the Night' y 'Luis de Baviera escucha Lohengrin', la turbulenta pasión de Verlaine y Rimbaud en Londres y el penetrante efecto de la melodía de Wagner en el embebido rey bávaro: "Como una tierra seca absorbe el don del agua". El recurrente motivo "cernudiano" de la hipocresía social enfrentada a la singularidad indócil del artista también aparece en un verso de 'Mozart', que le sirve de lema: "Cómo admiran las gentes al genio una vez muerto".

No fue el caso, estrictamente hablando, de Wolfgang Amadeus, y Cernuda lo señala al reconocer en Mozart una figura genial "de su tiempo [...] y del nuestro, y de siempre". Por ello, lo que interesa retener de los dos versos citados al comienzo es la noción del entretenimiento. No ha habido sin duda en la historia de la música un *entertainer* de la categoría de Mozart. Vivaldi o Haendel, que podrían aproximarse a él por la cantidad, la calidad y la variedad de sus piezas sinfónicas, sus conciertos, sonatas, cantatas sagradas y profanas, oratorios y óperas, carecen —en sus vidas mucho más prolongadas— de la hondura de la que fue capaz el niño prodigio de Salzburgo; tampoco tuvieron la suerte de contar con un libretista como Da Ponte para los textos escénicos. Y si Mozart nunca aburre, ni cuando se repite, tal vez en su vasto catálogo instrumental y vocal *Così fan tutte* alcance el rango de la más regocijante diversión, repleto pese a ello el divertimento de recovecos oscuros y puertas secretas.

Como es sabido, al principio, y durante más de un siglo tras su estreno en 1790, nadie entendía bien *Così fan tutte*, y la incomodidad empezaba a partir de su título. No creo que exista en el repertorio operístico otra composición conocida con más distintos nombres, pues aunque las tres rotundas y aseverativas palabras *Così fan tutte* iban seguidas en el libreto por un explicativo *ossia, la scuola degli amanti*, eso no parecía suficiente para aclarar las claves de una obra cómica que, en un tiempo plagado de óperas encabezadas con el nombre propio de emperadores y reinas, guerreros milenarios o patriarcas bíblicos, se llamara 'Así hacen todas'. Tan sólo en Alemania hay constancia de no menos de veinte alternativas, en las que *Così*, a menudo alterada en su estructura dramática y musical, pasaba a ser 'Las dos tías de Milán, o los disfraces', 'Amor y tentación, o así hacen las muchachas', y, tal vez la variante más disparatada, 'La fidelidad de las mujeres, o las chicas son de Flandes'. Se hace notar también el cartel del estreno en Inglaterra de la obra, acaecido el 29 de julio de 1828 bajo el título *Tit for Tat; or the Tables Turned!*, es decir, 'Golpe por golpe, ¿o se vuelven las tornas!'.

El marchamo bufo que esos títulos citados sugieren ni se corresponde con el categórico original de Da Ponte ni se justifica en el desarrollo de

la acción y aun menos de la partitura “mozartiana”. El ánimo frívolo, el juego de las apuestas, los disfraces, las voces impostadas y las identidades falsas constituyen, desde luego, el armazón de la *bella commediola* que Don Alfonso urde y con ayuda de Despina perpetra. *Così*, sin embargo, se define a sí misma como *dramma giocoso*, y las bufonadas esconden también, bajo la pasamanería y las dobleces, una luz dramática, muy propia de una travesura que al final roza la desdicha.

Così fan tutte se inicia con la bravuconada sexista de un cínico que, secundado por una codiciosa y lasciva sirvienta, consigue romper las promesas fervientes de dos enamoradas, y si la trampa no llega más lejos, a la ruptura, es por la benevolencia de los cuatro protagonistas, las dos parejas, que, una vez visto el abismo de los placeres posibles, de la infidelidad fácil, deciden pactar ambiguamente un *happy end*. ¿Pero es feliz y armónico y correcto, realmente, el desenlace? Las dos hermanas, Fiordiligi y Dorabella, se casarán al fin con sus novios formales, sin que el texto aclare si el emparejamiento nupcial será el preestablecido, es decir, Fiordiligi con su prometido Guglielmo, Dorabella con Ferrando, o si, por el contrario, trastocado el deseo en la peripecia de los albaneses fingidos, las parejas se deshacen y el amor reconoce bajo la especie de la mentira la verdad de otra combinación más satisfactoria entre ellas y ellos.

Le debemos al gran musicólogo y pianista Charles Rosen, recientemente fallecido, la sugerencia de que la trama descrita por el abate Da Ponte en *Così* podría estar basada en los modelos teatrales de Marivaux. De las comedias de este extraordinario escritor, muy celebrado en Europa gracias a sus éxitos (y algún sonado fracaso) en la Comédie-Française y sobre todo (entre 1720 y 1740) en la compañía del Théâtre-Italien, proviene, acuñado ni más ni menos que por Diderot, el usual término *marivaudage*. El filósofo, escribiéndole a su amante Sophie Volland el 26 de octubre de 1760, inventó el verbo *marivauder*, que en una carta posterior a la misma destinataria se convierte en el sustantivo *marivaudage*, para definir el jugueteo ingenioso y concupiscente característico de las llamadas *comédies d'amour* de Marivaux. *Così* los tiene en abundancia, pero no menos patente está en Da Ponte y Mozart el molde de las piezas en las que Marivaux, sin prescindir de los enredos galantes

y los personajes travestidos, cultiva la comedia alegórica y moral, lo que Rosen llamó “obras de demostración”, y que son, para mi gusto, las obras maestras de su autor: *La isla de la razón*, *La disputa*, *El triunfo del amor*, *La colonia* o *La isla de los esclavos*.

La prueba de demostración que en la primera escena proclama Don Alfonso: “La fidelidad de las mujeres / es como el fénix árabe; / que todos dicen que existe / y ninguno sabe dónde está”, anuncia el trazado sutil de las metamorfosis de identidad que marca la obra, y tiene una lógica narrativa que el único que no las sufre es el propio Don Alfonso. Su personaje, el de más peso en el libreto, representa un prototipo de sabio redicho (“*Ex cathedra parlo*”, dice en el arranque), de libertino desengañado de amores, y también de *mad doctor* que experimenta en el laboratorio de su sarcástico resentimiento con el corazón, no tanto con el cuerpo, de sus criaturas. Su estratagema triunfa en toda regla, y solo la evidencia de que la verdadera personalidad de los novios enmascarados quedaría expuesta, tras el enlace, al quitarse en la alcoba su disfraz, impide que las novias traicioneras lo consumen. Descubierta la patraña, los reproches se los hacen los enamorados, los cuatro (que en la práctica son seis), y Don Alfonso nada tiene que reprocharse a sí mismo, satisfecho de que el ardid haya demostrado la inconstancia de las mujeres y la crédula estupidez de los hombres: “Os engañé, pero fue el engaño / desengaño para vuestros amantes, / que ahora serán más listos”, les dice a las hermanas en su solo final, rematado, en un típico *marivaudage*, con un consejo burlesco a las parejas: “Ahora reíd los cuatro, / como yo ya reí y seguiré riendo”.

Da Ponte dibuja asimismo con gran picardía y ocurrencia verbal el papel de Despina, una criada dieciochesca que, según apuntó de manera inolvidable Carmen Martín Gaité, está muy lejos de la clásica maritornes desgreñada y en chancletas. Despina es una secretaria moderna, una correveidile artera e inteligente y, por encima de todo, una mujer carnal que defiende descaradamente la primacía del placer sobre los votos del matrimonio. Tiene algo de las *lisettes*, *spinettes* y demás sirvientas arlequinadas de las farsas de Marivaux, aunque yo veo en las lecciones procaces que da a sus señoritas el aura de las grandes damas

de los salones parisinos del XVIII. Lenguaraz y voluble, la Despina del libretista y el compositor no solo es la predicadora de unas disolutas reglas del comercio amoroso, sino portavoz adelantada de la guerra de sexos, defendiendo ella la libertad de acción erótica de las mujeres frente a los avances del sector masculino, al que estima en poco y de cuya seriedad desconfía. Antes de su gran aria del segundo acto, *Una donna a quindici anni*, le oímos exponer en un recitativo su programa vital: tratar el amor como bagatela, “coquetizar con grazia”, probarlo todo (“Mangiar il fico e non gettare il pomo”), recordando a sus empleadoras, a modo de máxima de una filosofía mundana, “que estamos en la tierra y no en el cielo”. ¿Fue víctima Despina en su más tierna edad de alguna mala jugada del amor, o es lo suyo pura conciencia del goce?

Fiordiligi y Dorabella, pese a las mudanzas propias del fénix, están definidas, en su pertenencia a una clase social más sujeta a las convenciones, como caracteres modosos y dubitativos, en especial Fiordiligi; su famoso rondó doliente “Per pietà, ben mio, perdona” y la parte recitada que lo precede son manifestaciones de auténtica escisión sentimental, que Da Ponte escribe con grave delicadeza, y Mozart trasciende en una música de ardiente belleza, punteada por el acompañamiento del solo de trompa, que suena como el eco de una realidad anterior o soñada. Para las hermanas el amor no es, como para su camarera, júbilo, diversión, pasatiempo, alegría; ellas se lo toman en serio, y son sinceras en su resistencia a los nuevos pretendientes, hasta que Dorabella, la más expuesta al asedio, empieza a flaquear y le propone a Fiordiligi ceder a la seducción, de forma pasajera y leve: “Por divertirse un poco, y no morir / de melancolía”. La pequeña diablura (“Prenderò quel brunettino”, le dice, “scherzosetta”, Dorabella, siguiéndola en el juego Fiordiligi, “Ed intanto io col biondino”) produce, cuando se demuestra la disposición femenina a traicionarles, una reacción distinta en sus novios. Guglielmo, el más campechano, exagera cómicamente su aflicción: “Me arrancaré la barba, / me arañaré la piel / y daré con los cuernos en las estrellas”. Ferrando, siempre tierno y lírico, expresa, en la bella *cavatina Tradito, schernito*, un lamento sentido, angustioso, y lo canta despojándose radicalmente de su *alter ego* albanés.

10 Termino con una nota personal. A mí, como a la gente decimonónica, tampoco me gustaba el *Così fan tutte* de Mozart, sobre todo en comparación con las otras dos óperas que le escribió Da Ponte, con *La flauta mágica* y con *La clemenza di Tito*. En mi caso, el desapego no se debía a resquemores morales, sino a la carnalidad gozosa y a la riqueza de la pincelada, que me resultaban gruesas o vacuas. Ahora que ya no soy joven está en lo más alto de mi consideración, y me pasó lo mismo con una buena parte de la pintura de Rubens, por razones seguramente similares. Mi camino de redención hasta llegar a esa obra maestra musical lo inició, de modo inesperado, Nietzsche. Un día, hace ya tiempo, abrí su *Más allá del bien y del mal* en busca de unas pistas sobre *Los maestros cantores* de Wagner y encontré primero, en el prólogo del autor al conjunto un tanto desordenado de reflexiones, una que me cautivó: “Suponiendo que la verdad sea una mujer, ¿cómo?, ¿no está justificada la sospecha de que todos los filósofos, en la medida en que han sido dogmáticos, han entendido poco de mujeres?” (cito por la traducción de Andrés Sánchez Pascual en Alianza Editorial). Seguí leyendo, y así llegué hasta el fragmento número 245, en el epígrafe octavo de la obra, titulado ‘Pueblos y patrias’, donde habla de Wagner, de Beethoven, de Schumann, de Felix Mendelssohn, de Weber, y, antes que nada, de Mozart, autor, dice, de la última canción entonada por los “viejos y buenos tiempos”, ya pasados. Lo que añade Nietzsche sobre Mozart en el fragmento 245, leído entonces y releído ahora, me parece una condensación y un programa de *Così fan tutte*: “¿Qué felices somos nosotros por el hecho de que su rocóco nos continúe hablando, por el hecho de que a su ‘buena sociedad’, a su delicado entusiasmo y a su gusto infantil por lo chinesco y florido, a su cortesía del corazón, a su anhelo de cosas graciosas, enamoradas, bailarinas, bienaventuradas hasta el llanto, a su fe en el sur, les continúe siendo lícito apelar a un cierto residuo existente en nosotros!”.



VICENTE MOLINA FOIX ES ESCRITOR. AUTOR DE *EL ABRECARTAS* Y *LA MUSA FURTIVA*. POESÍA 1967-2012.