

Alberto Bernabé
Remo Bodei
María Pía Chirinos Montalbetti
Paola Corrente
Cesare Del Mastro Puccio
Jorge Fernández-Baca Llamosas



PEN\$AR EL DINERO

JORGE WIESSE REBAGLIATI
CESARE DEL MASTRO PUCCIO

Editores

Carlos Gatti Murriel
Efraín Kristal
Victor J. Krebs
Jean Leclercq
David Meyer
Cecilia O'Neill de la Fuente
Donatella Stocchi-Perucchio
Jorge Wiese Rebagliati
David Wong Cam
Carmela Zanelli
Felipe Zegarra Russo



FONDO
EDITORIAL

UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO

Alberto Bernabé
Remo Bodei
María Pía Chirinos Montalbetti
Paola Corrente
Cesare Del Mastro Puccio
Jorge Fernández-Baca Llamosas

PEN S/AR EL DINERO

JORGE WIESSE REBAGLIATI
CESARE DEL MASTRO PUCCIO

Editores

Carlos Gatti Murriel
Efraín Kristal
Victor J. Krebs
Jean Leclercq
David Meyer
Cecilia O'Neill de la Fuente
Donatella Stocchi-Perucchio
Jorge Wiese Rebagliati
David Wong Cam
Carmela Zanelli
Felipe Zegarra Russo



FONDO
EDITORIAL

UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO

El dinero en las tres grandes óperas de Mozart

Jorge Fernández-Baca Llamosas †
Universidad del Pacífico, Lima

La moral cristiana y las buenas costumbres nos han acostumbrado a pensar que las acciones más nobles y dignas de elogio del ser humano deben alejarse del objetivo del lucro y, por lo tanto, del dinero. Es en las expresiones artísticas donde, probablemente, esta creencia se encuentra más arraigada. Resulta muy difícil imaginar que un poema, un cuadro, una novela o una canción pueden ser bellos si su tema principal es una transacción comercial o cualquier relación interpersonal donde el dinero esté involucrado.

Sin embargo, Mozart logró romper esta impresión en sus tres mejores óperas: *Le nozze di Figaro* (*Las bodas de Fígaro*), *Don Giovanni* y *Così fan tutte* (*Así hacen todas*). Estas tres óperas siempre han merecido especial atención, no solo de los críticos especializados, sino del público en general, tanto por la belleza de su música como por la familiaridad de sus personajes¹.

En las otras 18 o 19 óperas de Mozart (según el criterio que se aplique), los personajes son seres acartonados o mitológicos que no se parecen a ninguna per-

¹ Considérese al respecto el siguiente testimonio, de las *Memorie* de Da Ponte: «[La ópera] Andò in scena [en Viena, luego de su éxito en Praga], e...deggio dirlo? il *Don Giovanni* non piacque! Tutti, salvo Mozart [sic], credettero che vi mancasse qualche cosa. Vi si fecero delle aggiunte, vi si canggiarono delle arie, si esposero di nuovo sulle scene; e il *Don Giovanni* non piacque. E che ne disse l'imperadore? "L'opera è divina, ma non è cibo pei denti de' miei viennesi." Raccontai la cosa a Mozart, il quale rispose senza turbarsi: "Lasciam loro tempo da masticarlo." Non s'ingannò. Procurai, per suo avviso, che l'opera si ripettesse sovente: ad ogni rappresentazione l'applauso cresceva, e a poco a poco anche i signori viennesi da' mali denti ne gustaron il sapore e ne intesero la bellezza, e posero il *Don Giovanni* tra le più belle opere che su alcun teatro drammatico si rappresentassero» (Da Ponte, 1976a, p. 129).

sona viviente. En cambio, todos nos sentimos identificados con alguno de los personajes de las tres óperas que Mozart compuso con la colaboración de Da Ponte, o conocemos a personas que se les parecen.

En efecto, el dinero envuelve de tal manera nuestra vida diaria, que es muy difícil imaginar alguna situación real donde no esté involucrado, por más simple o compleja, vulgar o sublime que sea.

En *La riqueza de las naciones*, Adam Smith (1776/1937) destacó el hecho de que los seres humanos tenemos un instinto natural de comprar y vender para poder satisfacer nuestras necesidades. Ello debido a que las otras dos maneras de adquirir los bienes y servicios que necesitamos (la cooperación y la violencia) son muy costosas y poco efectivas. Pedir que las otras personas nos obsequien alimentos o abrigo puede dar resultado en algunas ocasiones, pero es muy difícil que constituya un medio exitoso para nuestra existencia diaria. El robo y la intimidación también pueden ser efectivos en algunos casos, pero obligan a gastar una gran cantidad de recursos tanto para el que quiere ejercer la violencia como para quien desea protegerse de ella².

Es bien conocida la frase «No es de la benevolencia del carnicero, el fabricante de cerveza o el panadero que esperamos obtener nuestra cena, sino de la satisfacción de sus propios intereses (egoístas)» del capítulo 2 de *La riqueza de las naciones* (1776/1937). «Dame lo que yo quiero y te daré lo que tú quieres» es la forma más eficiente en que una persona puede conseguir de otras las cosas que necesita³.

Luego, en el capítulo 4 de su libro Adam Smith (1776/1937) señala que el desarrollo de las relaciones comerciales creó la necesidad de un medio de pago que fuera aceptado por todos. Este medio de pago no es otra cosa que el dinero. Si no existiera el dinero, la única manera de comprar y vender sería el trueque. Pero, el gran inconveniente del trueque es que requiere la existencia de una doble coincidencia de necesidades.

² «But man has almost constant occasion for the help of his brethren, and it is in vain for him to expect it from their benevolence only» (Smith, 1776/1937, p. 14). Puede resultar interesante notar que *Le nozze di Figaro* se estrenó en Viena en 1786, apenas diez años después de la publicación en Edimburgo de *The wealth of nations*.

³ «He will be more likely to prevail if he can interest their self-love in his favor and show them that it is for their own advantage to do for him what he requires of them. Whoever offers to another a bargain of any kind, proposes to do this. **Give me that which I want, and you shall have this which you want**, is the meaning of every such offer; and it is in this manner that we obtain from one another the far greater part of those good offices which we stand in need of. **It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker, that we expect our dinner, but from their regard to their own interest.** We address ourselves, not to their humanity but to their self-love, and never talk to them of our own necessities but of their advantages» (Smith, 1776/1937, p. 14).

En una economía de trueque las personas verían limitada su capacidad para desarrollar sus habilidades, puesto que la única manera de hacerlo sería encontrando otras personas que no solo quieran adquirir las cosas que queremos producir, sino que estén dispuestas a darnos a cambio las que necesitamos⁴.

El dinero, por lo tanto, forma parte de nuestras actividades diarias y son muy pocas las cosas que hacemos donde no hay intereses monetarios de por medio, sino otras motivaciones, como la amistad, la cooperación, la bondad, el amor o la religión. Sin embargo, como bien decía Adam Smith, estas motivaciones no pueden ocupar una parte demasiado grande de nuestro tiempo y esfuerzo, salvo que queramos resignarnos a desfallecer de hambre y de frío.

No obstante, tal como señalamos al inicio, la mayor parte de los artistas suelen desconocer esta realidad y glorificar las motivaciones no monetarias. Mozart y su libretista Da Ponte, sin embargo, logran escapar de esta tendencia general en tres ocasiones para crear tres de las óperas más importantes de la historia de la música.

En *Le nozze di Figaro*, las relaciones comerciales envuelven toda la trama. Fígaro es el valet del conde de Almaviva y va a casarse con Susanna, la doncella de la condesa. El conde, quien se ha convertido en un mujeriego empedernido, olvida la ayuda que le prestó Fígaro para conquistar a la condesa, su actual esposa, y planea seducir a Susanna. Para lograr su objetivo, primero le propone a esta favores monetarios y luego trata de utilizar el «droit du seigneur» (o derecho de pernada, por el cual el señor podía yacer con la recién casada esposa de su vasallo) para tomarla por la fuerza⁵. Al ver que estos dos mecanismos fracasan, trata de frustrar la boda aprovechando una antigua deuda que Fígaro había contraído de joven con Marcellina, una antigua criada, cuya garantía era una promesa de matrimonio⁶.

El tema de la deuda ocupa los tres primeros actos y, como se trata de una ópera cómica, después de una serie de enredos se descubre que Fígaro es hijo de

⁴ El trueque, según Smith, produce situaciones inconvenientes: «The butcher has more meat in his shop than he himself can consume, and the brewer and the baker would each of them be willing to purchase a part of it. But they have nothing to offer in exchange, except the different productions of their respective trades, and the butcher is already provided with all the bread and beer which he has immediate occasion for. In order to avoid the inconveniency of such situations, every prudent man in every period of society, after the first establishment of the division of labor, must naturally have endeavored to manage his affairs in such a manner, as to have at all times by him, besides the peculiar produce of his own industry, a certain quantity of some other commodity or other, such as he imagined few people would be likely to refuse in exchange for the produce of their industry» (Smith, 1776/1937, pp. 22-23). Este material que actúa como medio de pago «universal» fue, primero, el metal y, luego, el dinero (que se origina como metal sellado o acuñado).

⁵ Se expresa en el «recitativo secco» del acto I (Da Ponte, 1976b, p. 469).

⁶ Se expresa en el «recitativo secco» del acto I (Da Ponte, 1976b, p. 469).

Marcellina. La trama del cuarto acto es típica de las obras ligeras francesas, dado que el argumento provino precisamente de una obra de teatro de Beaumarchais⁷. Pero lo que hace inolvidable a esta ópera es el enfrentamiento entre Fígaro y el conde. Mientras este último recurre al dinero y al poder para lograr su objetivo, el primero apela a la astucia y a la complicidad de Susanna y la condesa para darle una lección al conde.

Almaviva, pese a su maldad, no deja de simpatizarnos cuando vemos que todos sus planes se ven frustrados y cuando finalmente se arrepiente y le pide perdón a la condesa⁸. Ella, junto con Cherubino, son los únicos personajes que no están involucrados en los temas monetarios de la obra, pero la simpatía que sentimos por ellos no sería la misma si no interactuaran con los otros personajes.

En *Don Giovanni*, el personaje principal es un donjuán empedernido –la antonomasia viene precisamente de este–, que recurre a todos los medios a su alcance para seducir a las mujeres de todas las edades y clases sociales. Para lograrlo, aprovecha su propia condición social: el hecho de ser noble y tener dinero no solo le permite disimular sus fechorías, sino también abusar de las personas de menor rango. Su *alter ego* es su criado Leporello, quien a lo largo de toda la trama actúa como el gusanillo de la conciencia, tratando de hacerlo reflexionar sobre las consecuencias de sus actos. Luego de ser puesto en riesgo de ser linchado, Leporello quiere renunciar, pero desiste cuando su amo le ofrece «quattro doppie»⁹.

Las dos primeras damas que aparecen en la trama, doña Anna y doña Elvira, son nobles y el rol que juegan dentro de la trama no solo es intrascendente sino también aburrido, hasta que aparece Zerlina¹⁰, una campesina que acaba de casarse y que se convierte en el objeto de seducción de don Giovanni en toda la segunda mitad del primer acto. En efecto, las historias que aparecen en los 30 primeros minutos: la seducción (¿o intento de violación?) de doña Anna, el asesinato del padre de esta, la aparición de su prometido y el encuentro con doña Elvira, resul-

⁷ *Le nozze di Figaro* (KV 492): «La comedia “Le mariage de Figaro” de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, estrenada en París en 1784, debió de ser estrenada, según la traducción, por Johann Rautenstrauch el 3.2.1785 en el teatro de Schikaneder en Viena. La representación fue, sin embargo, prohibida, por José II. [...] En virtud de una gestión personal cerca de José II, Da Ponte logró convencer al emperador para que otorgara su licencia. [...] La acción dramático-musical sigue en líneas generales el desarrollo del original francés, pero se diferencia notablemente en lo que respecta a la motivación y característica de los personajes [...]» (Valentin, 1983, s. v. *Le nozze di Figaro*).

⁸ Acto III, escena 12, la última del último acto de la obra (Da Ponte, 1976b, p. 505).

⁹ Acto II, escena 1 (Da Ponte, 1976c, pp. 556-557).

¹⁰ Acto II, escena 1 (Da Ponte, 1976c, pp. 556-557).

tan realmente tediosas, excepto cuando su criado canta el aria del catálogo¹¹. Hasta este momento, *Don Giovanni* está dentro de la misma categoría que *Idomeneo* y *Die Entführung aus dem Serail* (*El rapto del serrallo*), es decir, óperas interesantes, pero de menor categoría. Lo que hace inmortal a *Don Giovanni* es toda la historia que comienza con la aparición de Zerlina. Don Giovanni la deslumbra, tanto por su atractivo personal como por su posición social. Por un momento, la novia se olvida de que acaba de casarse y cae en las garras del seductor, hasta que aparece doña Elvira para rescatarla¹².

Zerlina, sin embargo, acepta «celebrar» su boda en la mansión de don Giovanni. Es aquí donde el seductor trata de nuevo de hacerla caer en sus garras, esta vez a través del secuestro y del uso de violencia. Pero sus gritos atraen a los invitados de la fiesta y don Giovanni le echa la culpa a Leporello, para lo cual tiene que sobornarlo, presentando, nuevamente, el dinero como acicate para que la aventura pueda continuar.

En el segundo acto, don Giovanni sigue haciendo gala de su maldad: trata de seducir a una criada de doña Elvira, pero se encuentra con el novio de Zerlina, lo engaña y lo apalea. Finalmente, cuando el fantasma del Commendatore, el padre de doña Anna, a quien asesinó en el primer acto, se le aparece para llevarlo al infierno, todas sus víctimas celebran su desaparición, incluyendo a su criado, quien sale a la búsqueda de un nuevo amo.

La tercera ópera, *Così fan tutte*, comienza con una apuesta¹³. Dos jóvenes oficiales napolitanos, Ferrando y Guglielmo, se jactan de la fidelidad de sus novias, pero cuando su viejo amigo don Alfonso les indica que las mujeres son tan infieles como los hombres, terminan haciendo una apuesta. Ambos se van a disfrazar de albaneses con bigotes para tratar de seducir a las novias, que son dos hermanas. Para facilitar el trabajo, don Alfonso soborna a la criada Despina¹⁴, quien los hace entrar a la casa¹⁵. Una apuesta y un soborno permiten, por lo tanto, el desarrollo de la trama.

¹¹ Acto I, escena 5 (Da Ponte, 1976c, pp. 522-523).

¹² Acto I, escenas 7 y 8 (Da Ponte, 1976c, p. 524 ss.).

¹³ Acto I, escena 1 (Da Ponte, 1976d, p. 602). «Don Alfonso: Giochiam!/
Ferrando: Giochiamo!/
Don Alfonso: Cento zecchini./
Guglielmo: E mille, se volete./
Don Alfonso: Parola.../
Ferrando: Parolissima».

¹⁴ «Don Alfonso: Despina mia,/ di te bisogno avrei./
Despina: Ed io niente di lei./
Don Alfonso: Ti vo' fare del ben./
Despina: A una fanciulla/ Un vecchio come lei non può far nulla./
Don Alfonso: Parla piano, ed osserva./ (le mostra una moneta d'oro)/
Despina: Me la dona?/
Don Alfonso: Sì, se meco sei buona./
Despina: E che se vorrebbe?/
E l'oro il mio giulebbe./
Don Alfonso: Ed oro avrai;/
Ma ci vuol fedeltà./
Despina: Non c'è altro? Son qua» (Da Ponte, 1976d, p. 620).

¹⁵ Acto I, escena 10 (Da Ponte, 1976d).

Para facilitar el trabajo de seducción, los dos oficiales vestidos como albaneses hacen creer a sus novias, Fiordiligi y Dorabella, que están partiendo a la guerra. Los primeros intentos terminan en el fracaso, incluyendo un supuesto envenenamiento. Despina aparece disfrazada como médico y saca un imán para aplicarles una «magneto terapia»¹⁶ tras la cual ambos fingen recuperarse y el supuesto médico es felicitado por todos con la expresión «Vale un Perú»¹⁷.

Al inicio del segundo acto, ellas ya se sienten interesadas por los jóvenes albaneses, pero cada una por el novio de la otra. Es así que, cuando ellos regresan para continuar su juego de seducción, terminan cambiando parejas. Guglielmo es el primero en tener éxito, pues logra los favores de Dorabella, la novia de Ferrando. En cambio, Fiordiligi se mantiene fiel a Guglielmo y rechaza los avances de Ferrando.

Guglielmo siente pena por su amigo, aunque al mismo tiempo se jacta de haber tenido mayor éxito. Ferrando se siente dolido por la infidelidad de su novia, pero prosigue en su intento de enamorar a Fiordiligi, quizás por venganza o porque se siente atraído hacia ella. Finalmente, Ferrando logra seducir a Fiordiligi y don Alfonso gana la apuesta.

Los dos jóvenes oficiales se sienten dolidos al saber que sus novias les han sido infieles, pero a sugerencia de don Alfonso, deciden proponerles matrimonio. La boda es obviamente fingida y oficiada por Despina, quien esta vez aparece disfrazada de notario.

Cuando el falso contrato matrimonial ha sido firmado, se escucha una música militar que anuncia el regreso de las tropas. Los albaneses se esconden y aparecen los oficiales. Estos fingen descubrir el contrato nupcial y, por lo tanto, la infidelidad de las hermanas. Luego de que ambas suplican por el perdón, ellos les confiesan la verdad y todos deciden olvidar lo ocurrido y volver a la normalidad.

Es quizás por falta de un buen libretista por lo que en sus dos últimas óperas, *La flauta mágica* y *La clemencia de Tito*, los personajes de Mozart vuelven a ser totalmente irreales y, por lo tanto, poco creíbles. *La flauta mágica* narra la búsqueda

¹⁶ En realidad, se trata de un pedazo de calamita, *pietra mesmerica*, nombrada así en honor al médico Franz Anton Mesmer (1734-1815), quien desarrolló tratamientos con imanes a partir de su descubrimiento de lo que él denominó «el magnetismo animal». Despina, convertida en un falso médico, hace recostar a Ferrando y a Guglielmo y los toca con la calamita. Luego de poco tiempo, los jóvenes se curan. Fiordiligi, Dorabella y don Alfonso describen la recuperación de los supuestos enfermos, se admiran del hecho y ponderan al fingido galeno: «Attorno guardano/ Forse riprendono.../ Ah, questo medico/ Vale un Perù!» (Da Ponte, 1976d, p. 639).

¹⁷ Acto I, escena 16 (Da Ponte, 1976d, p. 639). «Valer [algo] un Perú» significa «ser de mucho precio o estimación» (Real Academia Española, RAE, 2001, s. v. «Perú»).

de la verdad y la sabiduría por el príncipe Tamino. *La clemencia de Tito*, como su nombre lo indica, narra la actitud de perdón del emperador romano hacia su prometida y su mejor amigo, quienes conspiraron para matarlo. Tanto Tamino como Tito persiguen objetivos totalmente nobles y dignos de elogio, por lo tanto, ajenos a la realidad en que vivimos. Es por esta razón que no podemos sentirlos tan queridos y tan cercanos como Fígaro y el conde de Almaviva, don Giovanni y Leporello, don Alfonso, Ferrando y Guglielmo. Es muy difícil y probablemente imposible encontrar una ópera o una representación artística de las relaciones humanas donde la trama pueda tocar nuestros sentidos más profundos sin que el dinero esté de por medio¹⁸.

¹⁸ Y, sin embargo, al hablar de las virtudes afables y respetables en otro trabajo, *La teoría de los sentimientos morales*, Adam Smith (1759/2009) parece aceptar la idea de que la simpatía que una persona pueda sentir por el sufrimiento de otra se parece a la de un espectador y de que ella no tiene que relacionarse necesariamente con el dinero: «¿Qué amable nos parece la persona cuyo corazón simpatizador parece hacerse eco de todos los sentimientos de aquellos con quienes se relaciona, que se duele por sus calamidades, se resiente por sus adversidades y se alegra por su buena fortuna! Cuando nos ponemos en el lugar de sus compañeros, adoptamos su gratitud y percibimos el consuelo que deben obtener de la tierna simpatía de un amigo tan afectuoso. Y en cambio, ¡qué repelente nos resulta el hombre cuyo corazón duro y obstinado solo late para sí mismo y es completamente insensible ante la felicidad o la desgracia ajena!» (Smith, 1759/2009, pp. 75-76).

Bibliografía

- Da Ponte, L. (1976a). *Memorie*. En *Memorie. I libretti mozartiani* (pp. 1-395). Milán: Garzanti.
- Da Ponte, L. (1976b). *Le nozze di Figaro*. En *Memorie. I libretti mozartiani* (pp. 399-508). Milán: Garzanti.
- Da Ponte, L. (1976c). *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. En *Memorie. I libretti mozartiani* (pp. 509-595). Milán: Garzanti.
- Da Ponte, L. (1976d). *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*. En *Memorie. I libretti mozartiani* (pp. 597-687). Milán: Garzanti.
- Real Academia Española, RAE. (2001). *Diccionario de la lengua española, DRAE*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Smith, A. (1759/2009). *La teoría de los sentimientos morales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Smith, A. (1776/1937). *The wealth of nations*. Nueva York: Random House.
- Valentin, E. (1983). *Guía de Mozart*. Madrid: Alianza Editorial.