

‘Ah! non credete al perfido!’: las mujeres y Don Giovanni*

○ KRISTI BROWN-MONTESANO

Aunque han pasado casi 230 años desde que Donna Anna, Donna Elvira y Zerlina pisaran las tablas por primera vez para cantar la obra de Mozart y Da Ponte, todavía están a la espera de ser reconocidas como poderosas aportaciones al continuo diálogo sobre las políticas sexuales. Esos personajes femeninos, ensombrecidos por el protagonista masculino y su carisma sexual, tienen sin embargo mucho que decir todavía a las audiencias actuales, proporcionándonos una perspectiva muy adecuada para una visión crítica tanto de *Don Giovanni* como de la impresionante historia de su recepción.

Como astutamente comenta Richard Taruskin, la ópera *Don Giovanni* no es hoy sólo la obra que compositor y libretista dieron a conocer en un lugar y una fecha determinados, conservada en ámbar como un fósil, sino más bien una experiencia viva que sigue creciendo, y que ha provocado muchísimas interpretaciones distintas.

Es decir, para nosotros, el significado de *Don Giovanni* viene filtrado a través de su recepción a lo largo del tiempo. Los aficionados actuales a la ópera no podemos simplemente regresar al

prístino estado de la obra tal como lo pudieron experimentar sus primeros oyentes: incluso si pudiéramos saltar hacia atrás en el tiempo, la experimentaríamos de otra manera, porque seguiríamos siendo personas del siglo XXI.

Sin embargo, podemos entender esa distancia temporal como enriquecimiento: la masiva acumulación de significados sobre *Don Giovanni* en la crítica, sus derivados literarios, y en las propias producciones, deja constancia de que esa ópera se ha conservado muchos años más allá de una fecha de caducidad, y todavía hoy provoca reacciones inesperadas. En realidad, la ópera en general, más que cualquier otro tipo de

música occidental, requiere una cautelosa mediación entre el “entonces” y el “ahora”, porque siempre presenta relatos de experiencias humanas reales y verdaderas. Desde el *Orfeo* de Monteverdi hasta el *Doctor Atomic* de Adams, los libretos de ópera toman prestado su material de mitos conocidos, obras de teatro, literatura, *faits divers* y titulares de prensa para escenificar dilemas sociales, políticos y éticos. Y mientras las partituras de música instrumental parecen mantenerse inalterables durante siglos, con sólo pequeñas variantes entre una interpretación y otra, la naturaleza dinámica de la ópera como arte escénica ofrece la oportunidad de reforzar, subvertir o redefinir la expresión y el mensaje de una determinada obra con cada producción y cada actuación concretas.

Desgraciadamente, la recepción de *Don Giovanni* se ha sesgado claramente hacia el libertino aristócrata, haciéndose eco de sentimientos que podrían valer también para James Bond: “lo que todos los hombres quisieran ser, y lo que todas las mujeres desearían sentir entre las sábanas”. El protagonista terco, violento y seductor de Mozart ha sido

muy idealizado, acreditándole virtudes como una infatigable valentía, una triunfante autodeterminación, una resistencia revolucionaria contra el opresivo poder social, y un sensual idealismo; supuestas virtudes del protagonista que el libreto le otorga sólo de manera desdibujada.

Ni siquiera los análisis realizados desde un punto de vista más objetivo pueden resistir cierto halo de admiración hacia el personaje. Frits Noske, por ejemplo, que basaba su interpretación de esta ópera “en el estudio de los datos históricos y en una *close reading* de la partitura orquestal” eliminando “anacronismos” anteriores, promociona a Don Giovanni como

● La masiva acumulación de significados sobre *Don Giovanni* deja constancia de que esa ópera se ha conservado muchos años más allá de una fecha de caducidad

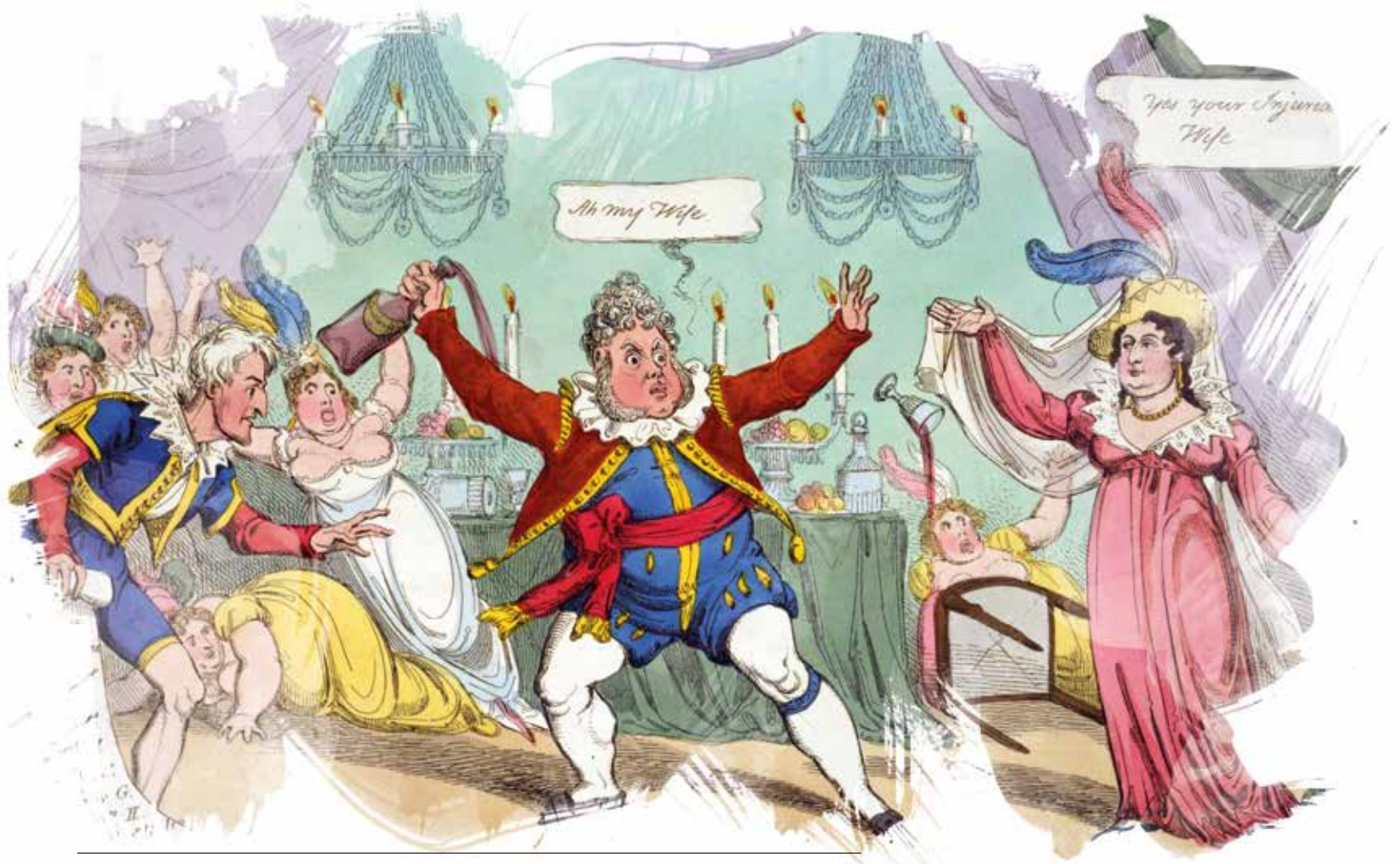
* Este artículo incluye material procedente del libro Brown-Montesano, Kristi, *Understanding the Women of Mozart's Operas* © 2007 by the Regents of the University of California. Published by the University of California Press.



“un hombre que es muy superior a su prójimo”, envuelto en el drama esencial de “el individuo contra la sociedad”. Curiosamente, ese aristocrático Don Giovanni convertido por Noske en *El Individuo* lleva a cabo su rebelión contra La Sociedad mediante la conquista de la mayor cantidad posible de mujeres pero, según ese autor, “esto no le convierte en un maniático del sexo”. Al contrario: para Don Giovanni “la meta esencial es el poder”, lo que, según Noske, le convierte en “un héroe existencialista” que reclama libertad incondicional. Sin embargo, esa interpretación de Don Giovanni como (anti)héroe individualista pasa por encima de muchos detalles del libreto, ya desde el título original de la ópera, *Il dissoluto punito*, que es el que Mozart mismo utilizaría en el catálogo manuscrito de sus obras. Por otro lado, los análisis de los personajes femeninos de esta ópera se suelen basar en la premisa de que la carga sexual de Don Giovanni es un regalo existencial: resistírsele sería un error, o una mentira. Como dice Kierkegaard, “tendría

que ser necia la chica que no escogiera ser infeliz por haber sido feliz una vez con Don Juan” (en lugar de ser feliz sin haber gozado de sus atenciones, se entiende). Unos 170 años después de Kierkegaard, nos topamos con el prestigioso director de orquesta James Conlon, que declara que los tres personajes femeninos de la ópera experimentan una metamorfosis sexual gracias a Don Giovanni, con “sus impulsos eróticos despertados, aumentados y cambiados irrevocablemente a través de su encuentro con ese mítico seductor”. Un ejemplar más repugnante de esta cepa de crítica se encuentra en los comentarios del crítico inglés William Mann sobre Donna Anna: “su ira censora contra los demás es un rasgo inmaduro. Para ella, todos los hombres son animales, y para su desarrollo personal resultaría beneficioso ser agradablemente violada por Don Juan” (*sic*).

- El hábito de exonerar estética e históricamente a Don Giovanni es no sólo improductivo sino irresponsable, pues la ópera también propone y promueve valores éticos además de estéticos



La popularidad y riqueza de significados de la ópera *Don Giovanni* hizo que sirviera para aludir a casi cualquier tema, como muestra esta caricatura en la que una Donna Anna haciendo su primera entrada y calificada de “esposa”, un pusilánime Leporello sosteniendo el famoso catálogo, y un Don Giovanni desesperado por verse perseguido, representan figuras políticas del momento en situaciones licenciosas y comprometidas.

Caricatura de una representación de *Don Giovanni* en el King's Theatre de Londres en 1820.



Llegados a este punto, podríamos aducir, con cierta razón, que *Don Giovanni* es una ópera cómica del pasado que tenemos que aceptar como un producto de su época. Pero, ¿qué quiere decir esto exactamente? Aceptar así *Don Giovanni* significa que debería ser agradable y divertida; que la ópera bufa en la Viena de Mozart era básicamente un entretenimiento ligero reglamentado por convenciones; que podría haber en ella algunos elementos moderadamente subversivos aunque nada que no hubiera sido aprobado por la censura. Es decir, la ópera bufa tenía la intención de provocar agradablemente, pero también la de ser moralmente aceptable, por lo menos para los estratos sociales superiores que eran sus patrocinadores y la mantenían. Entonces, ¿qué pasa cuando esas óperas, que de todas formas nunca se concibieron como experiencias puramente estéticas, se consumen todavía dos siglos más tarde? Pasado ese tiempo, son ya obras antiguas en un mundo nuevo, y se interpretan para un público nuevo. ¿Queremos aislar esa ópera tan maravillosa de las preocupaciones sociales y políticas de nuestro tiempo? ¿Beneficia a la obra esa "protección"?

Veamos uno de los números más conocidos de la ópera, el 'aria del catálogo', en la que el criado de Don Giovanni, Leporello, cuenta a Donna Elvira la cruda verdad sobre su

Antes de la crítica "ética" o "evaluativa" de las últimas décadas, muchos autores importantes entendían que el inviable éxito del seductor se explicaba por una especial capacidad para despertar lo que ya estaba en los sueños de la seducida.

© Interfoto / Alamy

amo: no le importa cómo sean sus conquistas "con tal de que lleven falda"; e incluso seduce a las viejas por el mero gusto "de añadirlas a su lista", aunque su pasión predominante sea "la joven principiante". Ese número de humor negro tiene la intención de provocar la risa, pero Mozart y Da Ponte no huyen de exponer el lado siniestro de Giovanni, especialmente cuando Mozart subraya el comentario sobre esa pasión por "la joven principiante" con un cambio a una tonalidad menor, más oscura y patética.

Pues bien, Donna Elvira ha perdido su virginidad con Don Giovanni no mucho tiempo antes de los sucesos de la ópera, y Donna Anna, que no llega a tener veinte años en el momento de la acción, aún no está casada. El hecho de que estos dos personajes se suelen interpretar en escena por cantantes vocal y artísticamente más maduras, que suelen tener diez o más años que sus personajes, hace que los espectadores pierdan esa referencia a "la joven principiante". Si nos tomáramos algo más en serio a Leporello, pensaríamos más en las implicaciones de esa preferencia de Don Giovanni por las inexpertas o las vírgenes (por no hablar de todas esas mujeres que se ven añadidas a su listado por el mero afán de aumentar las cantidades en su contabilidad amorosa).

En esta temporada se cantará el 'aria del catálogo' en muchas ciudades de todo el mundo, donde hay también discusiones muy serias sobre agresiones sexuales; en nuestros tiempos, los tiempos de Dominique Strauss-Kahn, de Bill Cosby, o del "caso Torbe", el hábito de exonerar estéticamente e históricamente a Don Giovanni es no sólo improductivo sino irresponsable, pues la ópera no sólo nos aleja durante una noche de las preocupaciones cotidianas, sino que también propone y promociona valores éticos además de estéticos. Claro está que la censura o el rechazo de las obras consagradas no es tampoco la solución. Sin embargo, la ópera, como arte narrativo que es, podría beneficiarse de las estrategias de la "crítica ética" o "evaluativa" que se han desarrollado en Estados Unidos por críticos como Wayne Booth para la literatura y el teatro hablado. En libros suyos como *The company we keep: an ethics of fiction*, Booth pretende mostrar "cómo las virtudes de las narraciones se relacionan con las virtudes individuales o sociales". En el mismo sentido, Adrienne Rich, en su libro *When we dead awaken: Writing as re-vision*, ofrece una perspectiva más explícitamente feminista: "abordar un texto viejo desde un



ángulo crítico nuevo es para nosotras más que un capítulo más en la historia cultural: es un acto de supervivencia. Hasta que no entendemos los supuestos que nos empapan, no podemos conocernos a nosotras mismas. Y ese impulso hacia el conocimiento de sí mismas, para las mujeres, es más que una búsqueda de identidad: es parte de su negativa a la autodestrucción de la sociedad dominada por el género masculino." En el caso de *Don Giovanni*, ese "re-visionar" empieza por tomar más en consideración a los personajes femeninos, y resistir el intento del libertino por silenciarlos. Hagámoslo así en los siguientes párrafos.

'TI SAPRÒ PERSEGUIR!'

Empezamos por Donna Anna, que nos reta con su perturbadora presencia durante toda la ópera. Tras la fatal incursión de Don Giovanni en su casa, deslumbra por su responsabilidad cuando nos suplica presenciar qué vuelco ha dado su mundo a causa de ese acontecimiento: Anna se tambalea corriendo de un extremo emocional a otro, cuando ve el cadáver ensangrentado de su padre el Commendatore, cuando implora a su prometido Don Ottavio que venga a su padre, cuando reconoce la voz de Don Giovanni como la de su agresor y se acuerda de sus esfuerzos por defenderse de él. A diferencia de tantas señoras de sangre azul que aparecen en la ópera bufa, Donna Anna no se queda helada en la inmovilidad de un personaje de ópera seria, sino que con su sinceridad expresiva inyecta nuevas posibilidades a un género musical que estaba cargado de formulismos.

La doble función dramática de Donna Anna, como víctima afligida y como trompeteante vengadora, es uno de los múltiples factores que mantienen la ópera *Don Giovanni* alejada del modelo formular de la ópera bufa. Desde la disputa y el homicidio al principio de la ópera hasta la imagen de muerte y eterna condenación al final, *Don Giovanni* desafía las convenciones de ese tipo de ópera, orientadas hacia el placer y el entretenimiento. Esa calidad híbrida de la obra debe mucho a la idiosincrasia de la leyenda misma de Don Juan, un cuento moral que en su forma teatral se remonta a los primeros años del siglo XVII, como mínimo, con *El burlador de Sevilla*, publicada en 1630 (aunque quizás escrita ya en las décadas anteriores): Mozart y Da Ponte mantienen el personaje de Donna Anna tal como

Tirso de Molina lo había definido en la primera versión impresa de esa leyenda.

Es una lástima, pues, que Anna se vea reducida, tanto en los comentarios como en la interpretación escénica, a una antipática antagonista, una histérica reprimida o una hipócrita vengativa. Estas interpretaciones negativas vienen de sempiternas definiciones de lo que sería "femenino". Sin embargo, el tema primordial de la obra es el castigo (incluso divino) del libertino, como indica su título verdadero, y ya el primer acorde de re menor de la

obertura proclama el fatídico sonido de la venganza; desde ese momento hasta que la estatua del Commendatore cobre vida, esa tonalidad de re menor estará asociada a Donna Anna.

Nos encontramos por primera vez con Donna Anna cuando intenta desenmascarar e identificar al hombre que había allanado su cuarto, y el libertino, luchando para encubrirse a sí mismo, se insolenta. Mientras ella continúa impidiéndole escapar,

pide ayuda a gritos y Don Giovanni, desesperado, la manda callar y que tiemble ante su furor. Muchas producciones teatrales interpretan esta escena como ambigua o irónica. La puesta en escena de Calixto Bieito en el Gran Teatre del Liceu, por ejemplo, presentaba a Don Giovanni y Donna Anna declamando esos pasajes como broma post-coital después de salir del asiento trasero de un coche. Pero, según la tradición de la leyenda de Don Giovanni, tendría más sentido su interpretación literal, y permitiría al público además darse cuenta de la magistral representación que se hacen Mozart y Da Ponte del fatal error de juicio del libertino cuando expresa algo así como una duda o un hecho excepcional al decir que ella le quiere perder. Donna Anna, la mujer impetuosa, no se echa atrás, y le contesta "¡te perseguiré!": la doble implicación de la palabra "perseguir" es significativa, e indica que lo hará tanto en el sentido policial, en forma de persecución, como judicial, en forma de procesamiento.

Vista en el contexto de la ópera lírica, la negativa de Donna Anna a callarse, sus gritos pidiendo ayuda, o su acusación en voz alta a Don Giovanni de "traidor" son de una valentía fuera de lo común. Su predecesora literaria en *El burlador de Sevilla*, Doña Ana, se caracterizaba por una audacia similar: había escrito una nota al Marqués de la Mota, al que amaba con un amor profundo y sincero, para pedirle un encuentro secreto. Don Juan, tras interceptar la carta, ve una oportunidad de robar lo que no puede obtener libremente y, disfrazado del Marqués, entra a escondidas en el cuarto de Doña Ana. Desde fuera del escenario oímos gritos: '¡Falso, no eres el Marqués! / ¡Que me has engañado!'. Don Juan

intenta mantener su postura, pero Ana está indignada: 'Fiero enemigo, / mientes, mientes. ... ¿No hay nadie quien mate este traidor / homicida de mi honor?'. Sus gritos llegan a los oídos de su padre, Don Gonzalo, que reacciona de manera por lo menos curiosa, según nuestras sensibilidades: 'es su lengua tan liviana, / que aquí sirve de campana'. Esta reacción refleja una actitud común en la España del Siglo de Oro: es ya una desgracia que a la hija se le falte al respeto, pero peor aún es que ella se lo diga a todo el mundo. El horror de Don Gonzalo a la exposición

● Desde la disputa y el homicidio al principio de la ópera hasta la imagen de muerte y eterna condenación al final, *Don Giovanni* desafía las convenciones del tipo de ópera orientada hacia el placer y el entretenimiento

● El hecho de que las tres mujeres de la ópera de Mozart y Da Ponte acusen públicamente al libertino es un acontecimiento fuera de lo habitual

● **El más ardiente espíritu amoroso en *Don Giovanni* es Donna Elvira, la 'dama abbandonata'**

por encima de toda sospecha según los códigos españoles del siglo XVII al hacer que Don Juan admita al padre de la mujer que su honor estaba intacto, porque 'A tu hija no ofendí, / que vio mis engaños antes'.

El hecho de que las tres mujeres de la ópera de Mozart y Da Ponte acusen públicamente al libertino es, pues, un acontecimiento fuera de lo habitual. Pero Donna Anna es la primera en hacerlo, y es la menos comprometida con el acusado. Ella no tiene historias románticas con Don Giovanni; a diferencia de Donna Elvira o Zerlina, Donna Anna nunca cede a sus seducciones. En su lugar, da testimonio detallado de un intento de violación en uno de los recitativos acompañados más emocionantes de la ópera: describe cómo se da cuenta de la presencia de un hombre envuelto en una capa en su cuarto; cómo gritaba sin que nadie viniera en su ayuda, y cómo él le puso la mano sobre la boca para tapar sus gritos; cómo la sujetaba con fuerza; cómo resistió y 'a forza / di svincolarmi, torcermi e piegarmi' logró liberarse. Sólo al gritar ella de nuevo se da a la fuga Don Giovanni, aunque no sin antes matar al padre que había acudido por fin en defensa de su hija.

Durante el resto de la ópera, Donna Anna está rota por las emociones: no por una atracción latente hacia Don Giovanni, como se ha dicho, sino por la culpa que siente debido a la muerte de su padre y la duda de conseguir un futuro feliz. Sólo en el movimiento lento de su último aria 'Non mi dir' vemos algo de la persona que había sido antes de la fatídica noche. La larga y reconfortante melodía es una de las más hermosas de toda la ópera: acompañando su canto a solo entran por primera vez los clarinetes (ese instrumento tan esencial en la caracterización de mujeres tiernas como Donna Elvira o la Contessa de Almaviva), para sustituir al timbre más estridente de su música de venganza.

Donna Anna canta sobre un lazo emocional que conocemos: su amor y confianza dirigidos a Don Ottavio. Antes ha habido ya varios momentos en la ópera en los que las palabras y los gestos de Anna daban a entender su afecto por éste: acude a él cuando su padre precisa de ayuda, y confía en él después del asesinato. Cuando Ottavio y Anna, junto con Elvira, entran en el palacio de Don Giovanni (al final del primer acto), Anna expresa su preocupación porque Ottavio, su 'caro sposo', podría encontrarse en peligro. Ahora, en el *largo* de 'Non mi dir', Donna Anna se dirige a Don Ottavio con una calma que no habíamos visto todavía en ella, asegurándole su devoción y pidiéndole paciencia con ella. Aunque es verdad que Anna se derrumba otra vez al final del aria, ha hecho partícipe de su lado más íntimo

pública recalca la frágil posición de las mujeres afectadas por un escándalo sexual, independientemente de si fueron cómplices o víctimas, complacientes o forzadas. De hecho, Tirso se esfuerza en mantener a Ana

y cálido a Don Ottavio, inspirando su renovada entrega. Vemos así que su rango de emociones no se limita a sólo la venganza.

'VENDICAR VOGL'IO L'INGANNATO COR MIO'

Es evidente que el más ardiente espíritu amoroso en *Don Giovanni* es Donna Elvira, la 'dama abbandonata', como reza el reparto. En el primer acto, después de que la haya seducido y traicionado, Elvira lanza una enérgica campaña contra la perfidia de Don Giovanni. Sin embargo, su rencor se convierte en piedad, devoción y finalmente en indulgente preocupación. Donna Elvira suele ser caracterizada (y compadecida) como una heroína más auténticamente "femenina" que Donna Anna (aunque esa simpatía no implique necesariamente admiración). Podemos entender el corazón sincero de Elvira, pero su duradera pasión por Giovanni, incluso después de sus múltiples humillaciones, debería dar qué pensar al espectador de hoy. A fin de cuentas, Donna Elvira es exactamente el tipo de mujer que la ópera celebra y destruye: la que se autosacrifica una y otra vez. Y aunque Elvira no muere realmente, sí muere para el mundo porque se retira a un convento.

Sin embargo, Elvira demuestra tener también un lado feroz y, como Donna Anna, no se queda avergonzada en silencio. A lo largo de la ópera nos suplica, como hace con casi todos los demás personajes, que escuchemos su testimonio contra Don Giovanni. En su primer aria, 'Ah! chi mi dice mai', Donna Elvira expresa su ardiente ira mediante un estilo musical muy cargado, con cambios repentinos entre *piano* y *forte*, grandes saltos melódicos sucesivos, un ámbito melódico muy amplio, *sforzandos* y *tremolos*, que expresa la terrorífica amenaza de extirpar al seductor su corazón.

Pero, casi inmediatamente, Don Giovanni y Leporello añaden sus comentarios, distrayéndonos así del tono de justificada ira del aria. Aunque Elvira no puede oírlos, nosotros sí lo hacemos, y cuando el libertino dice haber detectado una "esencia de mujer", Donna Elvira se convierte en el objeto de su deseo, y objeto de sátira y de burla de Leporello. Giovanni se dirige entonces a la desconocida con su deje más seductor, pero su ardor se enfría por el chorro de desilusión subsiguiente a descubrir quién es, expresando un "gracias, ya he tenido el gusto". Leporello no puede contener su regocijo por el error de su amo, y el aristócrata se despide bruscamente para encargar a su criado, que controla su contabilidad amorosa, que informe a Elvira de la cruda verdad: ella es sólo una más entre las más de dos mil mujeres que ha seducido Don Giovanni hasta la fecha.

Durante el resto del primer acto, Donna Elvira se coloca entre Don Giovanni y otras mujeres, pero no como la típica rival celosa sino como salvadora, como defensora de la virtud femenina. Así, después del escándalo del 'aria del catálogo', Donna Elvira sorprenderá a Don Giovanni en el acto de entablar "un inocente amor" con Zerlina. Normalmente,



en la ópera, esta situación provocaría una diatriba iracunda dirigida al traidor amante, o un lastimero lamento en estilo sentimental o, como sucede en muchas óperas, una pelea entre las dos rivales. Pero, en lugar de esto, en su aria 'Ah, fuggi il traditor', Donna Elvira pretende salvar a la muchacha, una simple campesina, de las "bárbaras garras" del aristócrata. Pillado con las calzas caídas, por decirlo de alguna manera, Don Giovanni intenta tranquilizar a Zerlina diciéndole que Donna Elvira está delirando, que sólo había fingido amarla porque él es "un hombre de buen corazón"; sin embargo, la historia de Donna Elvira es convincente. Sean cuales sean los rasgos peculiares del retórico estilo del aria, por lo menos es eficaz, porque Donna Elvira sale acompañada de Zerlina y dejando atrás a un Don Giovanni insatisfecho.

No pasa mucho tiempo hasta que Donna Elvira se topa otra vez con su antiguo amante. Donna Anna y Don Ottavio se encuentran con Don Giovanni para solicitarle ayuda, como caballero que es, en la identificación del asesino del Commendatore. Don Giovanni adopta su aspecto más simpático, y sus obsequiosas palabras a Donna Anna parecen estar llenas de preocupación por ella. Donna Elvira aparece entonces para presenciar otra perfidia más del depravado, pero esta vez apenas presta atención a su seductor. En su lugar, se dirige directamente a Donna Anna, avisándola como lo había hecho ya con Zerlina en el cuarteto 'Non ti fidar, o misera'.

Aquí, Elvira adapta el estilo de su discurso musical a las circunstancias y a los oyentes. En lugar del tono agitado e imperativo que había utilizado con Zerlina, empieza el cuarteto con una melodía seria, decorosa, que Hermann Abert describió acertadamente como "la voz apenada de toda la feminidad pisoteada por Don Giovanni". El comportamiento de Donna Elvira inspira una espontánea empatía en Donna Anna y su prometido, que comentan su noble porte y cómo sus lágrimas y su expresión afligida les llenan de lástima. La reacción de la pareja inquieta a Don Giovanni, que responde con su ardid habitual de declarar loca a Donna Elvira. Pero esas agitadas insinuaciones no convencen a la noble pareja y Anna, emocionada por las ardientes súplicas de Elvira, dice no detectar ninguna señal de locura en la apenada mujer que tiene delante. Además, Don Giovanni no consigue silenciar a Donna Elvira, cuyas súplicas son más enfáticas con cada frase que emite. Cuando teme que el traidor podría resultar temporalmente "exonerado", Donna Elvira grita vehementemente "¡Embustero!" como respuesta al

● **Donna Elvira es exactamente el tipo de mujer que la ópera celebra y destruye: la que se autosacrifica una y otra vez**

condescendiente "¡Infeliz!" de Don Giovanni.

Los críticos y los directores a menudo describen a la Elvira de ese momento como fuera de control e histérica, pero el libreto argumenta lo contrario: Elvira debe ser lo bastante persuasiva para que, al final del cuarteto, tanto Donna Anna como Don Ottavio digan, respecto a Don Giovanni, que empiezan a dudar, uniendo sus voces en un giro hacia una tonalidad menor y más ominosa.

El vicioso aristócrata siente que se encuentra en peligro: si su palabra como caballero no puede invalidar las acusaciones de esa desconocida, habrá perdido una de sus más fiables fuentes de inmunidad.

Alarmado por el vuelco de los acontecimientos, Don Giovanni intenta otra estrategia. Llevando aparte a Donna Elvira, intenta atemorizarla con la divulgación de indiscreciones. Esas amenazas inflaman a Donna Elvira como una cerilla en un charco de gasolina: ella sabe muy bien que su relación con la alta sociedad ha quedado dañada para siempre por su aventura con Giovanni, y que precisamente por eso ya no



"¿Quién más rendido?": El título de este conocido grabado de Goya, perteneciente a su colección de crítica social *Los caprichos*, muestra que el mensaje acusador de Don Giovanni era perfectamente entendido por la sociedad de su tiempo aunque no fuera explícito.

© Prisma archivo / Alamy

● **Zerlina, una campesina, que se relaciona con Don Giovanni según la máxima “sí es sí, y no es no”**

tiene nada que perder. Así que ahora, Anna y Ottavio miran a Giovanni con abierta suspicacia, pues se han dado cuenta de que las palabras de Elvira provocan la palidez del “caballero”. Por el momento, pues, gana Donna Elvira.

Pero no logra controlar su propio corazón, y al principio del segundo acto, Don Giovanni le hace creer que ha reconsiderado su relación y que quiere unirse otra vez a ella. Elvira cede al engaño para acabar en brazos de Leporello disfrazado de su amo mientras éste intenta nuevas conquistas. Al final de la ópera, Elvira ha renunciado a cualquier reivindicación personal del amor de Giovanni, y le suplica que reconsidere sus hábitos por el bien de su alma. El libertino se burla, pero Leporello, quizá en sustitución de Mozart y Da Ponte, ya no se ríe.

“VORREI, E NON VORREI”

Finalmente tenemos a Zerlina, una campesina, que se relaciona con Don Giovanni según la máxima “sí es sí, y no es no”. No es una sorpresa que Zerlina sea la favorita de los críticos: al contrario que Donna Anna y Donna Elvira, esta muchacha parece estar casi siempre de buen humor y resulta fácil apreciarla. Se podría decir que, para ella, la ópera termina con un *lieto fine*, porque aunque Don Giovanni la halaga primero para luego intentar forzarla, nunca consigue realmente hacerle daño.

Ella debe algo de su buena fortuna a sus salvadoras, Donna Elvira y Donna Anna, pero su propio ingenio aporta su parte también. Como muchas de las jóvenes rústicas

que aparecen en la ópera bufa, Zerlina es una sensible y a veces caprichosa superviviente que disfruta de los placeres de la vida. En general, en las leyendas sobre Don Juan, a las campesinas y las criadas no les va muy bien, pues son conquistadas tan rápido como olvidadas. Sin embargo, Zerlina no sólo cae siempre de pie sino que tiene un papel central en la trama, porque es la única mujer en la ópera que rechaza de manera incontrovertible los avances sexuales de Don Giovanni después de haberlos aceptado antes.

La estrategia del libertino aristócrata para ligar con chicas vulgares está documentada en numerosas historias sobre Don Juan, y consiste en lo que podríamos llamar el “plan manitas”: acariciando sus desgastadas manos, Don Juan halaga a la encantadora campesina o criada con alusiones a su latente nobleza, y le sugiere que es digna de una vida mejor, que él, por supuesto, le puede aportar. Perdida en esa ilusión o ese engaño, la mujer “de baja extracción” casi siempre cede a las propuestas del libidinoso aristócrata.

Zerlina no es distinta. La encontramos por primera vez en sus festejos nupciales; responde orgullosamente a las preguntas de Don Giovanni que es ella la novia, y utiliza un cariñoso posesivo para su prometido: “Mi Massetto es un hombre de buen corazón”. El aristócrata se invita a sí mismo a la fiesta, y propone acompañar a Zerlina mientras silencia las protestas de Masetto con un gesto hacia su espada; el campesino consiente de mala gana. A solas con su reciente conquista, Don Giovanni empieza la canción quizá más conocida y apreciada de todas las óperas de Mozart, el dúo ‘Là ci darem la mano’. Al escucharlo experimentamos, de manera musical



Visto desde la perspectiva de las mujeres que tuvieron relación con él, Don Giovanni muestra tener un enorme potencial para marchitar lo más sensible que le ofrecen. La genialidad de Mozart y Da Ponte radica en mostrarlo no con una airada soflama sino con una mordaz sonrisa.

© Michael Sayles / Alamy



al menos, el arte del maestro de la seducción: saltándose la introducción instrumental, él se lanza a la melodía, una canción tan sencilla y suave que hasta nosotros nos creemos también sus palabras, o casi. La respuesta de Zerlina, una expansión sensual de la misma melodía, expresa su paulatina rendición, mientras muestra a la vez su preocupación por herir a Masetto o por ser engañada.

Al poco, las frases musicales se entrelazan, acariciándose mutuamente, con un efecto vigorizante. Sentimos el calor de las manos y las mejillas; las voces tiemblan como, suponemos, los tentadores dedos. Lo que empezaba con un dúo de amor elegante y refinado escala hasta un intenso preludio del acto amoroso. Giovanni compele a Zerlina a aceptar, insistiendo en que él cambiará su suerte. Zerlina cede por fin, y repite el “¡Vamos!” de Giovanni. Pero en ese momento llega Donna Elvira, justo a tiempo para avisar a Zerlina de las consecuencias de ese “inocente amor” con el libertino. Engañada por el caballero, la prevenida Zerlina corre al encuentro de Masetto, y para persuadirle de que se reconcilie con ella, transforma su energía erótica en un irónico “¡Pégame!” que comparte muchos elementos musicales con ‘Là ci darem la mano’.

¿Cómo tenemos que entender a Zerlina y sus cambiantes afectos? Una idea, propuesta por Don Alfonso en *Così fan tutte*, es que ella no puede hacer otra cosa, pues el corazón de las mujeres cambia “mil veces” de amor. Hermann Abert lo dice de otra manera: Zerlina “es simplemente una límpida chica campesina con un temperamento vivaz, una elegancia natural y, sobre todo, con sanos instintos. Estos rigen todas sus emociones y acciones, que por eso no se pueden analizar a un nivel ético según su inocencia o culpa”.

La verdad es que Zerlina vacila sólo una vez en la ópera. Puede que tenga “sanos instintos”, pero no es tonta. La siguiente vez que se encuentra con Don Giovanni, en el jardín de su palacio, ya no le interesa nada que éste pueda ofrecerle. Mozart y Da Ponte organizan el encuentro de la misma manera que antes para acentuar las diferencias: en la escena anterior a la fiesta, Zerlina animaba a su novio a dejarla a solas con el caballero, pero ahora, en el jardín, palidece cuando oye la voz del libertino e insta a Masetto a que salga con ella sin demora. Pero Masetto insiste en esconderse en un lugar cercano para escuchar cómo Giovanni se dirige a Zerlina, con el fin de saber la verdad sobre su relación. Ella, con todo, se preocupa por su seguridad.

Lo que sigue es el anverso grosero de ‘Là ci darem la mano’: Don Giovanni reconoce a Zerlina y ve la oportunidad de renovar sus atenciones hacia ella, pero hay un cambio repentino en el acompañamiento orquestal cuando la agarra, y el apacible diálogo entre instrumentos de cuerda y de viento termina bruscamente para ser sustituido por el latido de los violines y las largas notas tenidas. En su descripción de ese segundo encuentro, Joseph Kerman observa que “Don Giovanni, más que engatusar a Zerlina, la empuja...

Sus acentos cromáticos ya no suenan coquetos sino más bien penosos; sus trémolas semicorcheas, si no frenéticas, son por lo menos apresuradas y estrujadas”. Así que el lenguaje musical de la seducción ha cambiado a un lenguaje peligroso, que se acerca un paso más hacia la violencia.

Los contradictorios deseos que Zerlina había expresado en su anterior dúo con Don Giovanni han desaparecido también; ahora no le pide más que que la deje marchar. Don Giovanni la apretuja, haciéndole la misma propuesta que la vez anterior, pero si antes ella había suspirado en su vacilante resistencia, ahora teme por Masetto. La aparición repentina de éste alarma al aristócrata. Saluda gentilmente al campesino, aunque los sarcásticos trinos de los violines ponen su sinceridad en entredicho; Masetto, por su parte, se queda atento, plenamente consciente de la arrogancia y la violencia potencial que se esconden tras la cortesía del noble. Más seguro de sí mismo que la vez anterior, repite irónicamente la entonación de Giovanni, añadiendo un trino ornamental en “He entendido, sí, señor”.

Creando que el peligro ha pasado, la pareja de campesinos acepta la invitación del noble para asistir a los festejos en su palacio. Una vez llegados allí, Don Giovanni pide un baile a Zerlina y retoma su flirteo con ella. La campesina le responde con indiferencia, atenta a Masetto, que está furioso. Leporello aleja al campesino de su novia, mientras Giovanni la obliga a acompañarle. Esta vez, la tercera, ella se resiste y poco después oímos sus gritos de ayuda. Cuando todo el mundo corre a salvarla, Zerlina continúa gritando exactamente como Donna Anna al principio de la ópera.

Donna Anna, Donna Elvira y Don Ottavio corren a defender el honor de una mujer común, una pueblerina, una muchacha de poca importancia en su mundo jerárquicamente organizado. Dentro de poco, todos se enfrentarán al disoluto desenmascarado; nadie creerá ya su excusa cuando inculpe a Leporello, y aristócratas y campesinos se reúnan para condenarle. Olvidémonos de los sobrenaturales disparates del segundo Finale, porque es ya en el primero donde sucede el momento que las mujeres esperaban: la pública exposición de Don Giovanni, acusado de sus crímenes.

Y todo el mundo lo está escuchando.

● **No es una sorpresa que Zerlina sea la favorita de los críticos, al contrario que Donna Anna y Donna Elvira**

● KRISTI BROWN-MONTESANO



Jefa del Departamento de Historia de la Música en el Colburn School Conservatory of Music de Los Angeles. Además de sus estudios de canto y actividad en los American Bach Soloists, se doctoró en en Musicología en Berkeley. Practica una musicología orientada al conocimiento ciudadano, con actividades cara al público y publicaciones de referencia como su libro *The Women of Mozart's Operas* de 2007, editado por la University of California Press.