



Mozart, Kierkegaard y el patriarcado en *La flauta mágica*

Mozart, Kierkegaard and patriarchy in *The Magic Flute*

ERNESTO CASTRO

Universidad Autónoma de Madrid (España)

Firma invitada

Por si no os acordáis del argumento de *La flauta mágica*, os lo resumo. La ópera empieza con un príncipe (Tamino) al que persigue una serpiente. Él se desmaya y, cuando está a punto de ser devorado por ella, irrumpen tres damas que la derrotan. Las tres desean quedarse a solas con el príncipe inconsciente, pero finalmente acuerdan marcharse juntas a informar de lo ocurrido a su superiora, la Reina de la Noche. Tamino se despierta y se encuentra con Papageno, un cazador de pájaros, también al servicio de la Reina, quien se atribuye la derrota de la serpiente. En ese momento, vuelven las tres damas y le cierran el pico al cazador de pájaros («Para que nunca más te jactes / de los actos heroicos / que han hecho otros»). Al príncipe le dan una flauta mágica y le encargan que rescate a la hija de la Reina, Pamina, quien ha sido secuestrada por el sumo sacerdote de la sabiduría (Sarastro). A Tamino le conducen tres muchachos hasta una encrucijada, en la cual se alzan tres templos: el de razón, el de la naturaleza y el de la sabiduría. En este último se encuentra Pamina, a la cual acosa sexualmente el negro Monostatos. Sarastro lo castiga y entonces se revela que él y sus hombres son los buenos. La Reina y sus mujeres son, en verdad, las malas. Ellos han secuestrado a Pamina para una causa tan bondadosa como es iniciarla en la sabiduría por medio del amor. Tamino y Pamina se enamoran; pero es él, no ella, quien hará frente, junto con Papageno, a las pruebas de iniciación. La primera consiste en quedarse callado. Papageno no lo consigue («¡Que yo no pueda dejar de

parlotear / es realmente una vergüenza para mí!»); Tamino, sí. Hasta tal punto lo consigue que Pamina decide suicidarse porque su amado no le dirige la palabra. Papageno también va a colgarse de un árbol, pero en el último momento le obsequian su Papagena. En cuanto a Pamina, los tres muchachos la convencen de que no se mate («Una mujer que no teme / ni a la noche ni a la muerte / es digna de ser iniciada») y ayuda a Tamino a superar las dos últimas pruebas, atravesar el agua y el fuego, mientras él toca la flauta y a ella la guía el amor. «¡Gracias al poder de la música, / atravesamos alegres / la sombría noche de la muerte!». Final feliz. Telón. Aplausos.

Sí, ya sé que es un lío.

Por ese motivo, dado el indudable nivel de la instrumentación de Mozart, se han buscado alusiones alegóricas en el libreto de Schikaneder, para justificar que una de las óperas más sublimes de todos los tiempos tenga una trama tan infantil. A los exégetas de *La flauta mágica* se les puede acusar de lo mismo que se me ha acusado a mí con *El trap*: que intelectualizo demasiado la música, que extraigo sentidos filosóficos de los cuales el artífice no tiene ni puta idea. Siempre he reivindicado que las obras de arte son autónomas respecto de sus creadores y que el crítico es libre de interpretar lo que quiera, pues la crítica no consiste en explicar al público de qué trata el libro o la película, ni en decirle al artista si ha hecho una buena o mala labor. La única crítica que merece la pena leer es la que crea una nueva obra de arte, de género ensayístico, a partir de una obra previa, sea del género que sea.

Hecha esta salvedad, creo que las interpretaciones 100 % masonizantes de *La flauta mágica* son unas obras malísimas. Vale que Mozart y Schikaneder formaban parte de logias masónicas, y que el primero compuso ingentes partituras para su logia; pero también hay que decir que al segundo le expulsaron por heterodoxo de la suya. Vale que la lucha entre la Reina de la Noche y el sumo sacerdote de la sabiduría puede teatralizar el conflicto entre una logia masculina y una femenina; pero también hay que decir que ese esquema es tan viejo como Zaratustra y tan trivial como el maniqueísmo. Vale que los tres muchachos se refieren a las tres virtudes masónicas (firmeza, paciencia y discreción); pero también hay que decir que muchas de las referencias ocultas que se han escudriñado son completamente disparatadas. Se pongan como se pongan los exégetas, la Reina Noche no designa a Maria Teresa, quien prohibió la masonería en Austria; ni Tamino a José II, quien osciló entre tolerarla y perseguirla. Vale que Sarastro expresa el discurso misógino de Ignaz von Born, líder de los masones vieneses dieciochescos; pero Pamina no representa ni por asomo a todo el pueblo austriaco. Y lo que ya me parece una

locura es interpretar que, como la ópera arranca con tres acordes tocados un total de cinco veces, eso alude veladamente a los números que simbolizan lo masculino y lo femenino en la masonería (el 3 para los varones y el 5 para las féminas).

Estas chifladuras podrían tener algún valor a lo largo del siglo XIX, cuando los masones detentaban algún poder político; pero actualmente, cuando la masonería ha quedado achicada a reuniones de cuatro abuelos frikis, no resultan ni siquiera interesantes. Hoy en día nos interesa más la obra de Mozart por lo que pueda decir sobre la misoginia y el racismo a finales del siglo XVIII. Que lo primero que intenten hacer las tres damas cuando ven al príncipe desmayado sea violarlo, o que el único personaje negro en esta ópera sea un acosador sexual, cuyo nombre ya sugiere que solo piensa en una cosa («*monostatos*» = «con un único estado»), señala algunos de los déficits de la Ilustración europea. «Las mujeres hacen poco y hablan mucho»; «Compartir los dulces impulsos / es el primer deber de las mujeres»; «Un hombre debe guiar sus corazones, / pues sin él las mujeres / suelen salirse / de su esfera de acción»: son algunas de las perlas de Schikaneder.

No obstante, ha habido quien se ha esforzado por interpretar *La flauta mágica* en clave feminista, subrayando que, en las pruebas del fuego y el agua, es Pamina quien va delante, guiada por el amor, mientras Tamino va detrás, tocando la flauta. Es una bonita inversión del mito de Orfeo y Eurídice, pero eso es todo. Su conclusión es tan heteropatriarcal como que la mujer solo puede ser sabia al enamorarse de un hombre. Para interpretar la creación de Mozart en clave decolonial o *LGBT-friendly*, hay que hacer como Brook y llevar la crítica a la creación misma, soplando como deseemos nuestra propia flauta mágica. Es bajo ese nuevo soplo que arias como la de Monostatos dejan de sonar como los exabruptos xenófobos que eran para poderse escuchar como alegatos antirracistas y hasta poliamorosos. Leed y juzgad vosotros mismos:

Todos sienten las alegrías del amor, / se picotean, tontean, / se abrazan y besan; / ¡y yo debería evitar el amor, / porque un negro es feo! / ¿Acaso no se me ha dado un corazón? / ¿Acaso no soy de carne y hueso? / ¡Vivir siempre sin una mujercita / sería realmente el fuego del infierno! / ¡Como estoy vivo, quiero / picotear, besar, / ser cariñoso! / Querida y buena Luna, perdona, / una blanca me ha conquistado. / ¡Lo blanco es bello! Debo besarla; / ¡escóndete, Luna! / Si te molesta demasiado, / ¡oh, cierra los ojos!

A mí, personalmente, la interpretación de *La flauta mágica* que más me interesa es la de ese maltratador arrepentido llamado Søren Kierkegaard. El exnovio tóxico de Regine

Olsen interpreta brillantemente esta ópera en el primer volumen de *O lo uno o lo otro*, engarzándola con lo mejor del repertorio operístico mozartiano. A juicio de Kierkegaard, Papageno simboliza un estadio intermedio en el despliegue estético del deseo, a caballo entre los personajes de Don Juan y de Cherubino (el paje travesti de *Las bodas de Fígaro*). Como es sabido, esta última ópera adapta a la música una pieza de teatro que había sido prohibida en Austria por su crítica al Antiguo Régimen. Mozart y su libretista, Lorenzo da Ponte, moderaron los tintes políticos del argumento, dejando solo su embestida contra el derecho feudal de pernada. De hecho, la ópera se estrenó oficialmente como una loa a una ley que había promulgado José II suprimiendo los residuos del matrimonio concertado en Austria.

Dentro de esa comedia de enredo que son *Las bodas de Fígaro*, con una docena de personajes que burlan y son burlados, el que más le interesa a Kierkegaard es Cherubino, quien, como su nombre angelical indica, es una figura andrógina: una *mezzosoprano* en el papel de un paje que, como nunca antes se ha enamorado, ignora si lo está o no («Vosotras que sabéis / qué cosa es el amor, / decidme, mujeres, / si lo tengo en el corazón»). El hecho de que Cherubino sea interpretado por una mujer, y se travista varias veces a lo largo del enredo, representa para Kierkegaard el primer estadio en el despliegue estético del deseo: el momento dialéctico de la tesis, en el cual el sujeto deseante y el objeto deseado aún no se distinguen, hasta el punto de la androginia y el narcisismo («Hablo de amor despierto, / hablo de amor soñando, / al agua, a la sombra, a los montes, / a las flores, a las hierbas, a las fuentes, / al eco, al aire, a los vientos, / que se llevan consigo / el sonido de mis vanos acentos. / Y si no tengo quien me oiga, / hablo de amor conmigo», canta Cherubino).

Don Juan, en el estadio opuesto de dicho despliegue estético, es el momento dialéctico de la síntesis, en el cual el sujeto y el objeto del deseo —que, dentro del esquema heteronormativo en el que se desenvuelve Kierkegaard, son siempre un hombre y una mujer— se han reunido y reconciliado gracias a un elemento dinámico que permite establecer la identidad y, al mismo tiempo, la diferencia entre ambos. Ese elemento dinámico es el propio deseo. A la manera del amor romántico según René Girard, Don Juan encarna *el deseo que es deseado por su propio acto de desear*. He aquí, según Kierkegaard, la diferencia crucial entre el principio de la representación pagana y el de la encarnación cristiana: en el paganismo, sabemos que un dios representa una pasión porque es el único individuo que no se ve afectada por ella (Eros, dios del amor, jamás se enamora), mientras que, en el cristianismo, Jesús encarna a Dios precisamente porque

sufre la Pasión con mayúscula (su propia muerte y resurrección). A diferencia del Don Juan de la literatura, un ligón que calcula desapasionadamente sus conquistas, el Don Juan de Mozart es un personaje cristiano que *apasiona por su propia pasión*. A partir de esa diferencia pasional, Kierkegaard elabora una jerarquía de las artes, según la cual la música es el género artístico más abstracto, pues su fin es encarnar al genio sensual en su pasión instantánea, frente a la literatura, el más concreto de dichos géneros, que solo puede representar narrativamente, históricamente sus diversas pasiones.

De ahí que el Don Juan de Tirso de Molina, como el de Molière, el de Lord Byron y el de tantos otros escritores, sea un seductor cualitativo, en cuya narración solo importa *leer cómo seduce a una mujer*, mientras que el Don Juan de Mozart es un seductor cuantitativo, en cuya pasión solo importa *oír cuántas mujeres ha seducido*. Y de ahí que, para Kierkegaard, el aria más épica de esa ópera sea el catálogo de las seducidas, en el cual Leporello, el sirviente de Don Juan, desagrega la contabilidad erótica de su amo: «En Italia, 640; / en Alemania, 231; 100 en Francia; en Turquía, 91; / pero en España son ya 1003». Por último, lo que distingue a Don Juan de otros mujeriegos de la mitología clásica, como Zeus o Hércules, es que ellos nunca eran infieles, aunque estuviesen con multitud de mujeres, pues las amaban a cada una de ellas individualmente y, en ese sentido, eran unos *monógamos sucesivos*, mientras que Don Juan es un *polígamo simultáneo*, siempre infiel, aunque esté con una sola mujer, pues no la ama a ella como individuo, sino a la idea de lo femenino que ella ejemplifica. Don Juan y Leporello son el Don Quijote y Sancho Panza del sexo heteronormativo: tienen una concepción distorsionada de la sexualidad que los lleva a emprender aventuras locas y en última instancia mortales, no dándose cuenta de que el periodo de los caballeros andantes y penetrantes ya ha concluido, de que ellos mismos se han convertido en su propio convidado de piedra.

A medio camino entre el «deseo que desea» (Don Juan) y el «deseo que sueña» (Cherubino) está Papageno: el «deseo que busca». Según Kierkegaard, el cazador de pájaros personifica el momento dialéctico de la antítesis, en el cual el sujeto deseante se opone al objeto deseado, pero también busca reunirse y reconciliarse con él. Papageno quiere casarse con «una muchacha o una mujercita»; aparentemente le da igual con quien, como a Don Juan, pero en el fondo ansía a Papagena, proyección narcisista de sí mismo, como Cherubino. Antes de casarse con su media naranja, el cazador de pájaros debe experimentar con otras mujeres, para luego poner en práctica dicha experiencia sexual con su esposa. A esa concepción del marido sexualmente experimentado alude su primera

aria: «Yo quisiera una red para muchachas; / las cazaría yo mismo por docenas, / luego las encerraría conmigo, / y todas las muchachas serían mías. / Si todas las muchachas fueran mías, / las cambiaría por azúcar. / Y a la que yo más quisiera / le daría enseguida el azúcar, / y ella me besaría con cariño».

Pero Papageno nunca pasará de la fase experimental de la caza a la fase matrimonial del azúcar porque es un bocazas. No puede evitar jactarse de los actos heroicos que, en realidad, han hecho otros. Por ese motivo le cierran el pico con un candado las tres damas. Y por ese motivo no vence aquella prueba de iniciación en la sabiduría amorosa que consiste en quedarse calladito; a diferencia de Tamino, quien permanece en silencio ante Pamina, razón por la cual ella quiere suicidarse. Todo ello entraña una evidente sugerencia conyugal (el marido no debe contarle a su esposa las experiencias sexuales que haya tenido antes o fuera del matrimonio), pero también una advertencia (los celos y la falta de comunicación pueden llevar a la mujer a la muerte). En cambio, la verborrea de Papageno rechina hasta en su aria más famosa, la del encuentro con su «dulce pichoncita», que es básicamente un tartamudeo. «¡Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!», balbuce nuestro cazador de pájaras.

En este punto, la lectura masónica de *La flauta mágica* sí resulta interesante. Que Papageno trabaje para la Reina de la Noche tal vez aluda a una de las pruebas de iniciación que debían pasar las mujeres para afiliarse a una logia. La prueba consistía en encerrar a la novicia en un cuarto a solas, con un recipiente puesto bocabajo sobre una mesa. Si a la novicia le podía la curiosidad y levantaba el recipiente, descubriría una paloma que se echaba *ipso facto* a volar. «Ahí se va tu iniciación volando», le explicaban las masonas antes de rechazarla. En esa imagen se puede resumir la moraleja heteronormativa de *La flauta mágica*: las mujeres no deben ser curiosas y los hombres tampoco tienen que destapar el contenido de su recipiente pre- o paramatrimonial. Si no, su matrimonio nunca alzaría el vuelo.

Mejor pájare en mano que ciento volando.

Kierkegaard hace bien poniendo en valor a Papageno, que para la mayoría de los exégetas es solo un contrapunto folclórico al príncipe protagonista; pero hace mal restándole importancia a la historia de amor entre Tamino y Pamina, que él considera «antimusical» porque no trata sobre algo estético sino plenamente ético: el matrimonio. Esa postura crítica con *La flauta mágica* y favorable a *Don Juan* —a juicio de Kierkegaard, la mejor pieza musical jamás compuesta, imposible de igualar o rebasar, pues expresa perfectamente el genio sensual en su pasión instantánea, tanto en el

contenido como en la forma— es coherente con la teoría de las tres esferas, tal y como aparece en sus últimas publicaciones. Según esa teoría, el ser humano existe a caballo entre tres esferas (lo estético, lo ético y lo religioso) y el paso de una a otra no es acumulativo, sino que requiere del sacrificio de la esfera previa por medio de la ironía o del humor. En las últimas publicaciones de Kierkegaard, nada hay más antiestético e irreligioso que la institución ética del matrimonio. No obstante, en *O lo uno o lo otro*, su primer libro impreso, Kierkegaard aún cree que pueden casarse esas tres esferas. Literalmente: al celebrar una boda por la Iglesia, los novios transforman el placer estético en deber ético por medio de su consagración religiosa. En términos biográficos, Kierkegaard aún cree que puede casarse con Regine Olsen.