

Amores imposibles: *Norma y Aida*

por David Rimoch

*“Es significativo
que durante
una época
en que la vida social
se alejó de la muerte,
la ópera
se convirtió
en un género
profundamente
relacionado
con la muerte”*

Esta serie de cinco artículos sobre la muerte en la ópera es también producto de un interés histórico que busca romper con la idea de la ópera como un género arcaico, y más bien centrarla dentro del marco del surgimiento de la modernidad. La ópera se consolidó como un género aparte durante el siglo XVII; es decir, durante los comienzos de la época moderna, se desarrolló como una forma artística y social en el siglo XVIII, y llegó a su auge a la par de las construcciones nacionales del siglo XIX.

A la vez que se consolidó la ópera dentro de la modernidad, el concepto de la muerte también se transformó. De forma general y esquemática, podríamos decir que en el mundo premoderno la gente vivía más cerca de sus muertos, y los enterraba dentro de sus hogares o muy cerca. Los cementerios, o el concepto del duelo como lo manejamos en el mundo moderno, son fenómenos que se generalizaron en Europa a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX. La idea de la muerte como algo que debe de ser alejado de la vida, primordialmente por cuestiones higiénicas y urbanísticas, empezó también en esta época.

En este sentido, es significativo que durante una época en la que la vida social se alejó de la muerte la ópera se convirtió en un género profundamente relacionado con la muerte. En este primer artículo comparamos *Norma* (1831), de Vincenzo Bellini, y *Aida* (1871), de Giuseppe Verdi.

Tomando como punto de partida un poema de T.S. Eliot, el crítico Rodney Stenning Edgecombe analiza tres ideas a las que se puede reducir toda la vida: el nacimiento, la copulación y la muerte [Rodney Stenning Edgecombe, “The Elegiac Epithalamium: A Romantic Topos” en *The Musical Times*, vol. 154, no. 1924 (otoño, 2013), 47].

Aunque en una secuencia cronológica cada una le sigue a la otra, en la sensibilidad romántica estas ideas se confunden. Pensando en *Norma*, que no es una ópera romántica, ni la obra de un compositor estrictamente romántico, no podemos ignorar la influencia de estas ideas en la música del siglo XIX. Basta pensar en *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, ópera en la que la sexualidad, el amor, la muerte y el renacer se convierten en una misma cosa (no sólo temáticamente, sino también en la narrativa de la ópera). El romanticismo rompe con el modelo de la Ilustración, que trata la muerte de forma racional, intentando separarla de la vida. *La traviata* de Giuseppe Verdi es otro ejemplo en el que el amor, o el erotismo, está íntimamente ligado a la muerte. Finalmente, *La traviata* también confunde la idea de un renacer junto con estas otras dos ideas. Alfredo habla de la posibilidad de que Violetta renazca, lo que despierta en ella esta idea. No es casualidad que, al final de la ópera, Violetta siente cómo renace en ella un nuevo vigor, justo antes de derrumbarse sin vida.

En los casos de *Norma* y *Aida*, otra forma de abordar esta fusión es entender el amor como algo superpuesto sobre la muerte en la fusión entre dos formas: el epitalamio y la elegía. La elegía es un subgénero de la poesía lírica que designa por lo general a todo poema de lamento. La actitud elegíaca consiste en lamentar cualquier cosa que se pierde. El epitalamio es una poesía lírica y un subgénero proveniente de la antigüedad griega que fue también imitado por los romanos, y que era un canto de boda. Para Edgecombe, lo que vemos muchas veces en la ópera es una fusión entre epitalamio y elegía.

El matrimonio como sacrificio

Hablar de este tema es también adentrarse en lo que significa una unión como el matrimonio. Tanto en *Norma* como en *Aida* tenemos uniones imposibles. La unión de *Aida* nunca se consuma, o se consume únicamente al final, en una tumba. En el caso de *Norma* sí existe una unión, pero ésta se da en otro momento anterior a la narrativa de la ópera, además de no ser una unión típica.

El matrimonio, históricamente, se ha consolidado como un sacrificio para la mujer, a quien se le pide abandonar su identidad, empezando por el cambio de apellido. De forma más profunda, y pensando en el mundo antiguo de manera abstracta y general (tanto *Norma* como *Aida* tienen lugar en el mundo antiguo), sobre todo en lo que concierne a los griegos y los romanos, cuando

una mujer se casaba, abandonaba no solamente a su familia, sino también a sus dioses (es decir a sus antepasados). En el hogar de la antigüedad existía un altar a los dioses de la familia, que el *pater familias* debía mantener. En estos modelos históricos se cree que con el tiempo las diferentes familias empezaron a compartir dioses, que a su vez se volvieron los dioses de las ciudades.

Pero en sus orígenes, los dioses eran del hogar y del mundo privado, de forma que la destrucción de una casa o de una ciudad implicaba la destrucción de los dioses. Este concepto también formó parte del mundo monoteísta. Cuando los romanos destruyeron el templo de Jerusalén, para la gran mayoría de los judíos esto significó también la muerte del dios monoteísta, quien se creía habitaba en el arca, dentro del templo. Es así como el judaísmo tuvo que desarrollar una nueva forma de relacionarse con su dios dentro de una diáspora.

Si en el matrimonio hay felicidad, también hay tristeza por la pérdida de una identidad o de un miembro de la familia que se une a otra familia. Musicalmente, esta idea se expresa en la forma de un baile triste, en cuya tristeza está su alegría, o viceversa. Si hacemos un recorrido musical de manera cronológica, Mozart ejemplifica perfectamente este concepto; por ejemplo, en los finales de sus óperas *Le nozze di Figaro* o *Così fan tutte*, que mezclan la melancolía con la felicidad. Lo vemos también en sus conciertos para piano, o en el sinnúmero de melodías mozartianas que oscilan entre tristeza en el modo menor y alegría en el modo mayor, jugando constantemente con esta relación. En el siglo XIX, tenemos el *Valse sentimentale* de Chaikovski, o el *Valse triste* de Sibelius, por citar dos ejemplos.

Pensando en *Norma*, podríamos argumentar que el “Lacrimosa” del *Requiem* de Mozart anuncia el final de Pollione y Norma. Escuchar estos dos momentos juntos nos muestra estas conexiones musicales, ligadas a la cultura de los siglos XVIII y XIX. El final de *Norma* parece seguir el ritmo de un baile que cojea: triste, evocando a la vez el amor de Norma y Pollione, así como su muerte inminente, como si en este momento se consumara su matrimonio, frente a todos, justo antes de morir.

Norma en su momento histórico

Para enriquecer el tema de la muerte en *Norma* es pertinente adentrarse en cómo se percibía a Bellini en la Italia del siglo XIX. La segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX verá con malos ojos la tradición belcantista de Rossini, Donizetti y Bellini, interpretando cada vez menos sus óperas, hasta su renacimiento en la década de 1950, cuando se va a redescubrir su dramatismo. Parte del porqué de este proceso tiene que ver con la construcción de la idea del artista durante el siglo XIX. El artista verdadero empieza a ser descrito como aquel que crea una obra con unidad, coherencia y autenticidad.

En este sentido, compositores como Rossini o Donizetti, que reutilizaban la música entre diferentes óperas, eran considerados artistas de menor calibre. No tenía que ver solamente con nociones de originalidad, sino también con su autenticidad e integridad artística. Esto, además, reforzado con el modelo de nuevos compositores que, como Wagner, veían una ópera lograda como aquella que parte desde una idea central, con un porqué dramático y una coherencia. Este cambio tiene que ver también con la importancia que se le empieza a dar a la originalidad durante el siglo XIX. Basta pensar que un escritor como Shakespeare reutilizó material de la mayoría de sus obras. Lo que hoy entendemos como un plagio era antes de la era moderna una muestra de genialidad, en la que el artista buscaba imitar y superar a su predecesor.

Dentro de este debate, se consideraba que Bellini era diferente, al haber compuesto únicamente diez óperas —de las cuales siete de sus libretos fueron escritos por el mismo libretista, Felice Romani (incluyendo *Il pirata*, *Norma* y *La sonnambula*)— y porque Bellini tardaba mucho más en componer sus óperas que, por ejemplo, Rossini o Donizetti. Finalmente, se argumentaba que Bellini escogía sus temas con más detenimiento, y que de alguna forma era un compositor más auténtico. En parte por esto es que varias de sus óperas no conocieron el olvido durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, en 1882, un crítico italiano publicó un artículo demostrando que Bellini había usado la mitad de la música de *Ernani*, una adaptación de la obra de Victor Hugo que nunca se estrenó, para *La sonnambula*. Esto con la agravante, además, de tratarse de dos óperas que tenían poco en común desde un punto de vista temático y dramático. Para este crítico, Bellini había engañado al público. Esto ocasionó una controversia y llevó a un debate que en el siglo XX permitió una reexploración de las óperas de Bellini, notando que éste si reutilizó material entre varias de sus óperas.

Finalmente, podemos profundizar en nuestra lectura de *Norma* pensando en el momento histórico en el que se estrenó, y particularmente en el desarrollo del público durante el siglo XIX. En su obra *La transformación estructural de la esfera pública*, el filósofo Jürgen Habermas argumenta que con la llegada de la era moderna se construyó una nueva esfera pública, que no es ni el mundo privado ni el Estado, y que actúa como un espacio en el que se debaten temas de relevancia pública a través del uso de la razón. Pensando de forma concreta, Habermas sitúa este proceso en los cafés, salones y periódicos del siglo XVIII. Se pasó así del mundo barroco, en el que todo giraba alrededor del monarca o príncipe, rodeado por la corte, al mundo de la opinión pública.

“El final de Norma parece seguir el ritmo de un baile que cojea: triste, evocando a la vez el amor de Norma y Pollione, así como su muerte inminente”

“Edward Said,
en un artículo
de 1987
sobre Aida,
argumenta que,
como en
otras óperas
de Verdi,
‘Aida es
sobre un tenor
y una soprano
que quieren
hacer el amor,
pero que
son detenidos
por un barítono
y una mezzo’”

Desde la perspectiva de este análisis, como fue aplicado por ciertos críticos e historiadores, Italia careció de una verdadera esfera pública durante la primera mitad del siglo XIX, a diferencia de Gran Bretaña, Francia o Alemania. Parte de la explicación es que Italia carecía de los espacios necesarios para la creación de una esfera pública. Dada la opresión política y el miedo constante a la revolución, el único verdadero espacio público, que además reunía a todas las clases sociales, era la casa de ópera. Además, la ópera empezó a construir una identidad local, aunque todavía no nacional. Los compositores italianos de la primera mitad del siglo XIX, incluyendo a Verdi, eran muy conscientes de los públicos locales, y trataban de complacer a los diferentes gustos.

Al escribir sobre la situación de la ópera y la cultura literaria italiana, Madame de Staël publicó *Del espíritu de las traducciones* en 1816, argumentando que los italianos tenían que elevar el nivel de su literatura, imitando las de Alemania y Gran Bretaña. Refiriéndose a la ópera, de Staël escribió: “Me dirán que en Italia la gente va al teatro no para escuchar, pero para ver a sus amigos en los palcos, y platicar. Y yo concluyo que pasar cinco horas al día escuchando las supuestas palabras de la ópera italiana solamente puede atrofiar, por falta de uso, el intelecto de una nación”.

En este sentido, la ópera era una distracción social de los imperativos de la alta cultura. El artículo de Staël causó polémica y llevó al desarrollo de un debate que ya se había dado en otros países europeos durante los siglos XVII y XVIII (como por ejemplo el debate de los antiguos y los modernos en Francia a finales del siglo XVII). En el caso italiano, los dos campos fueron los clasicistas y los románticos. Los románticos llamaban a que los italianos trataran de comprender mejor a sus vecinos del norte, leyendo a Shakespeare, Victor Hugo y Schiller. Criticaban el uso excesivo de historia antigua, mitología, alegoría y poesía en el teatro italiano, prefiriendo la historia más reciente o los temas más contemporáneos. Para los clasicistas, en cambio, había que resaltar la importancia de la tradición clásica, que además pertenecía a la historia de la península italiana. En las más de 2.500 páginas que existen de este debate, ningún crítico refutó la idea de Staël sobre la ópera italiana y sus efectos. [Este análisis lo realiza Gary Tomlinson, en su artículo “Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities” en *19th-Century Music*, vol. 10, no. 1 (verano 1986), 46.]

La consumación de un matrimonio fúnebre

Al igual que en *Norma*, el final de *Aida* es un buen ejemplo para adentrarnos en el tema de la muerte. Descrito por muchos como uno de los finales más sublimes y mágicos de la historia de la ópera, en él Verdi logra una combinación entre humanismo y humanidad, pero a través de la exploración de la muerte. Parte del genio de este momento tiene que ver con cómo Verdi logra un *decrecendo* musical y dramático que se asemeja a la muerte próxima de los protagonistas. En una ópera que se caracteriza por sus marchas, gritos e intensidad musical, otro momento de *decrecendo* es el del aria principal del tenor, ‘Celeste Aida’, cantado al principio de la ópera. Toda su estructura, tras las frases iniciales, está centrada sobre el *decrecendo*, con el que además debe cerrar el tenor (una destreza difícil que pocos tenores son capaces de dominar). Toda la ópera sigue esta estructura, pasando de momentos explosivos a momentos serenos.

Desde la letra de ‘Celeste Aida’ nos podemos adentrar en el pensamiento ilusorio de Radamès, que lo separa de la realidad, que está representada por Aida: “Celeste Aida, forma divina, mística corona de luz y flor, de mi pensamiento eres la reina, de mi vida eres esplendor. Tu hermoso cielo quisiera devolverte, las suaves brisas del suelo patrio, poner sobre tu cabeza una corona real, erigirte un trono cercano al sol”. Radamès imagina un mundo idílico, celestial casi, alejado de la realidad terrenal, en la que por supuesto no puede ser el amante de Aida, ni mucho menos hacerla reina.

Desde el comienzo, Radamès ignora su realidad y su destino. En el tercer acto, después de que Aida y su padre tienen un enfrentamiento, Radamès aparece con otro tema musical, que evoca, en su alegría y esperanza, la realidad a la que Aida se está enfrentando. Es uno de los momentos más cruelmente irónicos en la historia de la ópera, que recuerda el momento del segundo acto de *La traviata* en que Violetta, tras hablar con Germont y aceptar su terrible destino, debe fingir felicidad frente a un Alfredo desconectado de la imposibilidad de su relación. En el caso de *Aida*, es hasta el final, ya en la tumba, cuando ambos personajes se reconcilian con la realidad de su muerte inminente.

Edward Said, en un artículo de 1987 sobre *Aida*, argumenta que como en otras óperas de Verdi, “Aida es sobre un tenor y una soprano que quieren hacer el amor, pero que son detenidos por un barítono y una mezzo”. [Edward W. Said, “The Imperial Spectacle” en *Grand Street*, vol. 6, no. 2 (invierno 1987), 84.] En este sentido, el amor llega en el momento de la muerte, y podemos pensar en el final de *Aida* como la consumación de un matrimonio fúnebre. Si analizamos el tercer acto de forma más detenida, encontramos conexiones entre este tema y la narrativa de *Aida*. A diferencia del resto de la ópera, que acontece en palacios o frente a estructuras grandiosas, en el tercer acto la escena ocurre afuera del templo de Isis, junto al Nilo. Isis, la madre arquetípica y diosa del nacimiento, la fecundidad y la maternidad en la mitología egipcia, es también aquella que recupera y reconstituye el cuerpo de su esposo y hermano Osiris para poder embarazarse de él. Aida, como Isis, también se reencuentra con Radamès, quien ha sido condenando a morir, y quien la ve como una diosa, como su Isis.

“La visión de la muerte que vemos en Norma y Aida es también reflejo de las transformaciones políticas del continente europeo durante el siglo XIX”

El tercer acto empieza con un canto a Isis: “Oh, tú que eres madre inmortal y esposa de Osiris, diosa que despierta castas pasiones en los corazones humanos, socórrenos piadosa, madre de inmenso amor”. A este llamado le siguen las palabras de Ramfis a Amneris, la hija del faraón, y rival de Aida por el amor de Radamès: “Ven al templo de Isis; en la víspera de tu boda, invoca el favor de la diosa. Isis lee en el corazón de los mortales, todos los misterios de los humanos le son conocidos”. Después de esta escena, Aida aparece y canta su segunda gran aria: ‘O patria mia’. Tanto en la letra como en la música, en el ritmo como en las transiciones, tenemos por un lado un preámbulo de la realidad que permea el final de la ópera, y por otro un contrapeso a la visión de Radamès en ‘Celeste Aida’.

Es pertinente citar la letra de ‘O patria mia’ en su totalidad: “¡Radamès vendrá aquí! ¿Qué querrá decirme? Tiemblo. ¡Ah! si vienes, cruel, a darme el último adiós, los profundos remolinos del Nilo me darán sepultura, y quizás me concedan la paz y el olvido. ¡Oh patria mía, nunca más volveré a verte! Oh cielos azules, oh suaves brisas nativas, donde brilló serena mi juventud. Verdes colinas, orillas perfumadas, ¡oh patria mía, nunca más volveré a verte! ¡Oh frescos valles, oh bendito y apacible refugio que un día me prometió el amor! Ahora que mi sueño de amor se ha desvanecido, ¡oh patria mía, nunca más volveré a verte! Oh patria mía, jamás volveré a verte!”

En ‘O patria mia’ hay ecos del mundo que evoca Radamès en ‘Celeste Aida’, pero la frase recurrente es “nunca más volveré a verte”, que habla de otro mundo, de Etiopía, del padre de Aida y de sus antepasados. El realismo se logra al repetir la misma frase en diferentes tonos modales, y el tercer acto es el momento sobre el que gira la ópera.

La visión de la muerte

Finalmente, el devenir de Aida es reflejo no del antiguo Egipto, sino de las realidades nacionales que se construyen en Europa durante el siglo XIX. Su amor con Radamès, como el de Pollione y Norma en *Norma*, es imposible porque refleja la imposibilidad de tantos individuos de formar historias personales, en un mundo dominado por el destino histórico de las naciones. En este sentido, la visión de la muerte que vemos en *Norma* y *Aida* es también reflejo de las transformaciones políticas del continente europeo durante el siglo XIX.

Dentro de esta contextualización de ambas óperas, es necesario tocar el tema del orientalismo en *Aida* como una manera de entender por qué *Aida* ha gozado de tanta popularidad desde su estreno. En este sentido, es una forma de construir los significados subterráneos alrededor de esta ópera. En su ensayo “Espectáculo imperial”, Said empieza argumentando que *Aida* es la culminación del arte de Verdi. *Otello* y *Falstaff*, últimas óperas de Verdi, son dramas domésticos, mientras que *Aida* retiene los grandes temas que hicieron exitosa la carrera de Verdi desde sus comienzos en la década de 1840.

Desde *Nabucco* en 1842, Verdi se enfocó en contar dramas individuales tocados por grandes fuerzas históricas. Said también argumenta que las circunstancias en que se compuso *Aida* son únicas, y que la ópera es un híbrido que pertenece a la historia de la cultura, y la experiencia de Europa y sus dominios coloniales, durante la segunda mitad del siglo XIX. Es una obra con discrepancias y disparidades, no tanto sobre la dominación imperial, sino sobre de la dominación imperial de África y del Medio Oriente.

Analizando los orígenes de *Aida*, Said menciona la visión negativa que Verdi tenía sobre Egipto. En la década de 1860, Egipto intentaba modernizarse y competir a nivel mundial, principalmente a través de la producción de algodón. Con la Guerra de Secesión en Estados Unidos, el precio del algodón subió en todo el mundo, permitiéndole a Egipto aumentar su gasto desproporcionalmente. Pero con el final de la guerra en Estados Unidos, y la consecuente caída del precio del algodón a finales de la década, la deuda se convirtió en un peso enorme para la economía egipcia. Para 1870, por ejemplo, entre el 30% y el 40% del gasto gubernamental estaba destinado a financiar la deuda. Éste es el contexto que llevó al colapso financiero de Egipto y a la ocupación británica en 1882.

Para Said, *Aida* es un reflejo del imperialismo europeo, con los egipcios como los europeos y los etíopes como el “otro”, el “oriental”. Nuestra visión romántica de *Aida* es reflejo de esta ideología orientalista, que perdura en el mundo actual. En una respuesta a Said, Paul Robinson argumenta que Said se equivocó en su análisis, y que los etíopes son en realidad los italianos, mientras que los egipcios son los austriacos, que ocuparon partes importantes de Italia hasta los años anteriores a la composición de *Aida*. Recientemente, Steven Huebner rechaza ambas visiones, argumentando que *Aida* en realidad habla de cómo los destinos individuales son aplastados por el patriotismo y la actividad patriótica, que sofocan lo personal. En este sentido, se trata de una ópera sobre lo que significa ser un ciudadano en la Italia liberal burguesa unificada. Es la reflexión de Verdi sobre la unificación italiana (implementada inmediatamente antes del estreno de *Aida*, entre 1859 y 1871). Estas tres visiones nos permiten explorar el tema de la muerte a través del tema de los destinos personales marcados por la fuerza de la historia.

En el siguiente artículo compararemos *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, y *Macbeth*, de Giuseppe Verdi. ●