

Sangre y locura

Lucia di Lammermoor y Macbeth

por David Rimoch

Solamente doce años separan a Lucia di Lammermoor de Macbeth. El contexto histórico y cultural, así como la recepción de ambas óperas en el momento de su estreno, son en muchos sentidos los mismos (...) ambas historias se desarrollan en Escocia, (...) en ambas presenciamos cómo dos mujeres enloquecen, y pierden la vida por esta pérdida de razón...

Esta serie de cinco artículos sobre el tema de 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 y 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 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 segundo artículo, comparamos Lucia di Lammermoor (1835), de Gaetano Donizetti, y Macbeth (1847), de Giuseppe Verdi.

Solamente doce años separan los estrenos de *Lucia di Lammermoor* y *Macbeth*. El contexto histórico y cultural, así como la recepción de ambas óperas en el momento de su estreno, son en muchos sentidos los mismos. Más allá de las comparaciones evidentes, como el hecho de que ambas historias se desarrollan en Escocia, o de que en ambas presenciamos cómo dos mujeres enloquecen y pierden la vida por esta pérdida de razón, debemos de preguntarnos, de manera más profunda: ¿de qué hablan estas dos óperas? ¿Qué nos dicen estas historias?

Tendríamos que empezar con la mujer. Estas dos óperas tienen una visión particular de las mujeres, y a partir de ésta, nos confrontan con uno de los temas éticos centrales de la existencia: la relación entre el bien y el mal. Si en *Macbeth* de Shakespeare el personaje de Lady Macbeth aparece solamente en cinco instancias, en el de Verdi todo parece girar alrededor de ella: dramática y musicalmente, Lady Macbeth es el motor de toda la ópera. En este sentido, nos acercamos al tema de las mujeres y la locura, y su lugar en la historia cultural moderna. Estamos frente a un ejemplo potente de un canon extenso, desde la literatura hasta la música, que ha asociado a las mujeres con la locura, el peligro y el mal. Basta pensar en el personaje tipo de la *femme fatale* como un ejemplo de este desarrollo histórico.

En este sentido, es interesante que en la novela de Walter Scott *The Bride of Lammermoor*, en la que está basado el libreto de *Lucia di Lammermoor*, el personaje de Lucia ataca y hiere a su esposo durante la noche de bodas, pero no lo mata, como sí en la ópera. En la novela, Lucia es una mujer frágil y vulnerable, mientras que en la ópera es una asesina, aunque tradicionalmente no la pensemos así. Vemos a Lucia como una víctima, pero también debemos aceptar que su esposo, Lord Arturo Bucklaw, no es responsable de los males que la acechan. Cuando vemos la ópera, justificamos el asesinato de Lord Arturo por la locura de Lucia, y de forma más específica, por el aria de la locura [recurso muy común en muchas óperas italianas de la primera mitad del siglo XIX], que es el momento climático de la ópera.

Catherine Clément argumenta que la ópera se ha caracterizado como un género en el que —en la mayoría de los casos— las mujeres son seducidas, llevadas al suicidio, asesinadas, sacrificadas, y que la ópera durante el siglo XIX se volvió una forma a través de la cual una sociedad patriarcal y burguesa, dominada por hombres, entendía el rol de las mujeres dentro de la sociedad y la cultura. [Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, París: Éditions Grasset & Fasquelle, 1979].

Pensando en Lucia, Clément ve su locura como su liberación. El momento en que Lucia enloquece es el momento en que toma control de su destino. Lucia es un objeto para su hermano y su familia, y su único rol es casarse, crear una alianza con otra familia y tener hijos. Pero, en su locura, también encuentra su autenticidad. Éste es también el momento en el que encuentra su voz musical y se

afirma como la cúspide del canto. En la escena de la locura se vuelve una verdadera heroína, capaz de pirotecnias vocales nunca antes escuchadas. Nos transporta, dejando al coro de lado (un coro que actúa como un intermediario entre Lucia y el público). Lucia se vuelve Lucia di Lammermoor en este momento. Para Clément, “Lucia baila con sus deseos: escuchen qué tan alegre y pacífico es su canto. Nadie habla de infelicidad. Las mujeres locas cantan con perfecta felicidad”. Esta visión de la locura expuesta por Clément también está anclada en cambios filosóficos.

Cabe mencionar al filósofo francés Michel Foucault y su libro *Historia de la locura en la época clásica*, de 1961, que sitúa la construcción del comportamiento irracional como un nuevo desarrollo de la sociedad a partir de la época moderna. Para Foucault, empezando en el siglo XVIII, se empieza a codificar la locura, a diagnosticarla y a construirla como algo aparte de la norma. Esta visión es importante para pensadoras feministas como Clément, quienes ven la locura o histeria de una mujer como una salida de la represión patriarcal.

Una crítica que se hace de Clément es que crea una división en la que, por un lado, todas las estructuras son por definición masculinas y represivas, y por otro, la libertad siempre es femenina y positiva. Lo problemático, desde un punto de vista creativo, es que la mayoría, si no es que todas las grandes obras de arte, depende de una estructura. La visión de Clément, más que resolver algo, agrega un problema adicional.

En el caso de *Lucia di Lammermoor*, si la escena de la locura va a ser interpretada como una escena de liberación femenina, y vamos a ver la sofisticada coloratura que despliega en ese momento como parte de esta emancipación, entonces también debemos aceptar el espectáculo que representa esta locura y lo que esto nos dice del rol de las mujeres en la ópera. [Hay quienes piensan que la coloratura en el caso de las mujeres en la ópera es normalmente síntoma de desequilibrio mental permanente o momentáneo. Un caso típico es ‘Non mi dir’ de Donna Anna; otro caso se refiere al aria de la locura de Orlando de Händel, compuesta para un castrato alto y no para una mujer.]

La escena de la locura es el momento en que todos —compositor, libretista, coro, público— nos detenemos para presenciar el sacrificio de Lucia: la consideramos sublime, pero no hay liberación, como argumenta Clément, sino represión.

Estas ideas ilustran una noción central del siglo XIX, de que la locura era primordialmente femenina. Más adelante en el siglo, Jean-Martin Charcot, con quien el mismo Sigmund Freud estudiaría en la década de 1880, popularizó la idea de que la histeria era un mal femenino, y que había que tratar a las mujeres a través de grandes representaciones sociales con sesiones de hipnotismo, o presionando los ovarios. [Mary Ann Smart, “The Silencing of Lucia” en *Cambridge Opera Journal*, vol. 4, no. 2 (julio 1992), 121.]

Estas opiniones tuvieron un efecto palpable sobre toda una generación de terapeutas, incluyendo a Freud. Interesantemente, fue durante este periodo, hacia finales del siglo XIX, cuando el aria de la locura de *Lucia di Lammermoor* adquirió su centralidad en el repertorio operístico.

Tras el estreno de *Lucia di Lammermoor* en 1835, en el Teatro de San Carlos en Nápoles, pocos críticos mencionaron el aria de la locura. [Hillary Poriss, “A Madwoman’s Choice: Aria Substitution in *Lucia di Lammermoor*”, en *Cambridge Opera Journal*, vol. 13, no. 1 (marzo 2001).]

Muchos se enfocaron en el aria final del tenor, o en el dramatismo del final del segundo acto. El público pidió *encores* de otras partes de la ópera. De forma más interesante, durante algunos años después del estreno, ciertas sopranos famosas sustituyeron el aria de la locura por el final de *Fausta*, una ópera anterior de Donizetti. Esto demuestra que no se percibía el aria de la locura como el momento icónico de la ópera. Este hecho enfatiza cómo la ópera es en muchos sentidos un arte social, en el que nuestros gustos se van formando con el tiempo, y en el que los momentos icónicos son condicionados por el contexto histórico. [La sustitución de arias originales por “arias de baúl” era muy común en ese periodo. Fanny Tachinardi, la primera Lucia, sustituyó el aria del primer acto, que no le gustó, por una de *Rosmonda d’Inghilterra*, en cuanto Donizetti se ausentó.]

Esta situación es aún más notoria si consideramos el caso de la cadencia (*cadenza* en italiano) en donde la soprano dialoga únicamente con una flauta, para llegar a las notas más altas del aria y al clímax final. Durante mucho tiempo se pensó que la cadencia había sido agregada más tarde, pero que Donizetti seguía vivo y había aprobado esta modificación. Hoy en día, nuevos estudios históricos han encontrado que la cadencia se compuso en 1889 (es decir, más de cuatro décadas después de la muerte de Donizetti), para una interpretación de la soprano Nelly Melba en el Palais Garnier de París, y que probablemente fue compuesta por su maestra Mathilde Marchesi para presumir las aptitudes vocales de Melba, una de las grandes sopranos de la segunda mitad del siglo XIX. [Romana Margherita Pugliese, “The Origins of ‘Lucia di Lammermoor’s Cadenza’” en *Cambridge Opera Journal*, vol. 16, no. 1 (marzo 2004).]

La cadencia cambió definitivamente el impacto y la recepción del aria, que no había sido tan popular a mediados del siglo XIX. Las interpretaciones posteriores de cantantes como Luisa Tetrazzini, Maria Callas o Joan Sutherland han inmortalizado esta cadencia apócrifa. Solamente dos años después, en 1887, Charcot describía las características de la histeria femenina: alucinaciones, recuerdos, evocaciones de amores pasados. Hay que pensar que el público parisino que vio *Lucia di Lammermoor* en esta época fue el mismo que conocía el trabajo y las ideas de Charcot.

Tras el estreno de Lucia di Lammermoor en 1835, en el Teatro de San Carlos en Nápoles, pocos críticos mencionaron el aria de la locura (...)
Muchos se enfocaron en el aria final del tenor, o en el dramatismo del final del segundo acto. El público pidió encores de otras partes de la ópera...

En la historia escénica de Macbeth, ésta se volvió musical muy rápido. Para la década de 1610, ya contaba con varios momentos e interludios musicales en los que las brujas cantaban y tocaban instrumentos. No es casualidad que Verdi haya escogido Macbeth como su primera adaptación de una obra de Shakespeare, autor a quien admiraba profundamente.

Parte del genio de Shakespeare tiene que ver con un lado jocoso y humorístico dentro de la tragedia. En el caso de *Macbeth*, si pensamos en las brujas, y en cómo se ve la historia desde el punto de vista de las brujas, nos percatamos de que para ellas el destino de Macbeth es una comedia. Aunque el tono de la obra es oscuro, retiene un elemento cómico, que también está presente en la ópera, si pensamos en la música que Verdi compuso para los coros de las brujas.

Se cree que Shakespeare escribió *Macbeth* en 1606 para celebrar el ascenso al trono del rey de Escocia Jaime VI, como Jaime I de Inglaterra, después de la muerte de la reina Isabel I en 1603. El Rey estaba orgulloso de sus conocimientos, sobre todo en cuanto a la hechicería. En 1597 había escrito un libro sobre el tema, *Daemonologie*, argumentando que las brujas sí existían. El tema era importante, porque tenía que ver con el origen del mal. [Daniel Albright, "The Witches and the Witch: Verdi's *Macbeth*" en *Cambridge Opera Journal*, vol. 17, no. 3 (noviembre 2005), 226.]

Emprendió esta labor como parte de un debate sobre la realidad de las brujas, en el que tenía el poder de mandar a quemar aquellos libros que dudaban de la existencia de las brujas. Es probable que, viendo la obra de Shakespeare, el Rey hubiera pensado que la historia era posible. Hay que preguntar entonces: ¿qué es, exactamente, una bruja? ¿Por qué alguien querría ser una bruja? El rey Jaime contestaba que era "la curiosidad por grandes ingenios: la sed de venganza, o un apetito por la poesía. La curiosidad es el mayor incentivo de los *Magiciens* o los *Necromanciers*, y de las brujas".

El tema de la curiosidad, desde el relato del jardín del Edén, había creado la idea de que el curioso es malo, porque busca el conocimiento desconocido y prohibido. Las brujas eran mujeres viejas, empobrecidas, llenas de avaricia y con sed de venganza que habían hecho un pacto con Satanás para conseguir lo que deseaban.

El poder de las brujas venía de su ambigüedad, de su apetito por confundirlo todo, por hablar sin sentido. Al definir la palabra "brujería", el rey Jaime argumentaba que era el equivalente inglés de la palabra en latín "hechicero" (*sortiarius*), que está asociada a la suerte y al azar. Se les llamaba *sortiarius*, o *sorcerer* en inglés, por sus prácticas dadas a los acertijos. Lo que hace Shakespeare en *Macbeth* es construir un mundo teatral de ambigüedad, de equivocaciones, de neblina, de noche, de visiones, para llegar a un significado que va más allá de la razón y de la imaginación. Es una forma de justificar el porqué del teatro.

En la historia escénica de *Macbeth*, ésta se volvió musical muy rápido. Para la década de 1610, ya contaba con varios momentos e interludios musicales en los que las brujas cantaban y tocaban instrumentos. No es casualidad que Verdi haya escogido *Macbeth* como su primera adaptación de una obra de Shakespeare, autor a quien admiraba profundamente.

Lo más fuerte de *Macbeth* no es cuando nos dice que la vida es una tragedia, sino que es una tragedia de bajo nivel, arbitraria, depravada, como un espectáculo, como una película de terror serie B, y no la grandiosa tragedia griega. Las visiones dicen contener profundidad, pero en este caso el abismo también puede ser perverso y mediocre.

Para los románticos, quienes renovaron el interés en *Macbeth*, éste era un tema importante. Friedrich Schlegel, quien tradujo a Shakespeare al alemán, argumentaba en 1808 que las brujas de *Macbeth* mezclan dos tipos de discurso. Entre ellas hablan como mujeres de clase baja, pero cuando le hablan a Macbeth lo hacen con una brevedad majestuosa, que recuerda a los oráculos griegos. Para Schlegel, Shakespeare junta el horror rudimentario de la superstición popular (mujeres viejas con el poder del mal de ojo, por ejemplo), con un terror inteligente y filosófico (el concepto de destino de la Grecia antigua). Schlegel no dice cuál de los dos roles es fundamental. ¿Son acaso las brujas el destino disfrazado? ¿O son mujeres normales, que saben asustar al pueblo? Shakespeare mantiene esta ambigüedad, como lo haría un gran artista.

La visión de Schlegel sobre *Macbeth* es importante para la historia de la ópera porque se incluyó en una traducción de las obras de Shakespeare al italiano en 1838, la misma que sería la fuente central de Verdi. Verdi ve las brujas a través de la óptica de Schlegel, y sus brujas combinan los dos aspectos. [Ibid., 232.]

Al comenzar el proyecto de *Macbeth*, Verdi le dio instrucciones al libretista, Francesco Maria Piave, de que adoptara una dicción sublime, excepto en los coros de las brujas, que debían ser "vulgares, pero también extraños y originales". Esto fue un éxito con el público, aunque los críticos han reprobado esta característica desde el estreno. Algunos se quejaban de que los coros de las brujas sonaban demasiado a canciones callejeras napolitanas. La noche del estreno de *Macbeth*, el 14 de marzo de 1847, en Florencia, el público pidió que se repitiera el dueto del primer acto, uno de los triunfos de todo el canon verdiano, y todos los coros de las brujas. Pero es justamente la trivialidad de las brujas de Verdi lo que las hace sonar más aterradoras. Más tarde Freud desarrollaría el concepto *das Unheimlich*, para referirse a cuando lo que es familiar se vuelve siniestro e inquietante.

Pensando tanto en *Lucia di Lammermoor* como en *Macbeth*, cabe evocar también el concepto de monomanía. En psiquiatría se denomina monomanía a un tipo de paranoia en el que el paciente sólo puede pensar en una idea o tipo de ideas. Una monomanía emocional es aquella en la que el paciente está obsesionado con una única emoción o varias relacionadas con ella; una monomanía intelectual es aquella en la que su pensamiento gira en torno a una única idea o conjunto de ideas. Vemos esta característica en personajes novelísticos como el Quijote y Madame Bovary, así como en estas dos óperas, pensando en Lucia durante el aria de la locura, o Lady Macbeth cuando enloquece.

Desde que se descubre el asesinato del rey Duncan en *Macbeth* pareciera que el tiempo se detiene, dramática y musicalmente. Esto también pasa en *Lucia di Lammermoor*, con el regreso de Edgardo durante la ceremonia de matrimonio de Lucia y Arturo, que finalmente se parece a la escena del banquete de *Macbeth*, cuando el personaje de Macbeth no puede parar de pensar en el regicidio que cometió.

Verdi consideraba que *Macbeth* era una de sus óperas mejor logradas y parte de su propuesta era componer una antiópera que rompiera con el modelo operístico de la década de 1840. Para lograrlo, debemos enfocarnos en cómo imaginó que los cantantes debían de acercarse a sus papeles. En la escena del dueto del primer acto, Verdi indica que los cantantes deben de empezar cantando en una voz callada y oscura. Crea algo sin precedentes en la ópera italiana de la época: una pieza melódicamente intensa, y no un recitativo, pero que ocupa el terreno entre la palabra y el canto.

En una carta a Felice Varesi, el primer barítono que cantó el personaje de Macbeth, Verdi escribió: “Prefiero que le sirva más al poeta que al compositor. En el gran dueto, recuerde que es de noche, que todos duermen, y que todo el dueto debe de ser entonado a *sotto voce*, pero en una voz hueca que aumente el terror”. La idea de usar una voz oscura (en italiano *cupò*), permea todos los comentarios de Verdi. Era como una ópera saliendo de una cueva, una manera de lograr el objetivo primordial de la ópera, que juntara la música y el drama. En 1875, comparándose con Wagner, Verdi escribiría que también había logrado esta fusión en *Macbeth*.

Para los estándares de la década de 1840, *Macbeth* es casi una antiópera. Nadie se enamora, los cantantes principales fueron escogidos por sus voces, independientemente de su belleza, y los momentos famosos piden un uso vocal que tiene un tono feo, o grotesco. Parte de este intento por crear una anti-ópera tiene que ver con la gran escena del sonambulismo de Lady Macbeth; es decir, una escena sin aria, o un antiaria, una antiescena de la locura. Verdi le aconsejó a la primera Lady Macbeth, Marianna Barbieri-Nini, en una carta del 31 de enero de 1847: “La escena sonámbula, en lo que concierne la situación dramática, es una de las creaciones teatrales más sublimes. Considere que cada palabra tiene un sentido, y que es absolutamente esencial expresar esto tanto con la voz como con la actuación. Todo debe de ser pronunciado *sotto voce*, y de forma que evoque terror y piedad. Estúdiela bien y verá que puede producir gran efecto con ella, aunque carezca de una de esas melodías convencionales que se pueden encontrar en cualquier lado”.

Los términos “terror” y “piedad” son una referencia a Aristóteles y su concepto de la tragedia. Es como si Verdi quisiera regresar la ópera a un estado preoperístico y arcaico: a un modelo de la tragedia griega. En los primeros tres actos, es el terror el que predomina, pero en el cuarto es la piedad. Los refugiados escoceses merecen piedad, la palabra piedad es la primera del aria de Macbeth del cuarto acto, ‘Pietà, rispetto, onore’, y la escena de Lady Macbeth es también un ejemplo de piedad.

Verdi pasó mucho tiempo entrenando a Barbieri-Nini, la primera Lady Macbeth, en cómo manejar el sonambulismo operístico. En sus memorias, Barbieri-Nini escribió que pasó tres meses trabajando en el papel (probablemente, una exageración). En 1865, para la versión revisada, Verdi le ofreció más consejos, diciendo que Lady Macbeth debía de moverse como una estatua, como un fantasma, con pocos movimientos, casi sin cantar, y que, así como en *La traviata* la protagonista no debe de toser en el último acto, antes de su muerte, así también Lady Macbeth no debe sobreactuar. El aria debe de ser entonada con simplicidad.

Algunos críticos argumentan que esta escena no es una aria de locura porque es una pieza coherente, organizada, y que carece de las discontinuidades de la locura que vemos, por ejemplo, en la escena de la locura de *Lucia di Lammermoor*. Mientras que Lucia se vuelve una mejor cantante en su locura, Lady Macbeth, al contrario, parece parar de cantar. No recuerda el canto del pasado como Lucia. Es un estudio en amnesia, en que el cuerpo le gana a la voz. Es la desintegración del cuerpo a través de la desintegración de la melodía.

Hay un juego con la sexualidad que también es importante en este momento. En el centro está el papel de Lady Macbeth, que en su falta de miedo a la sangre y la muerte parece adoptar un papel de ambigüedad sexual. Se vuelve lo que Verdi describía como “el demonio dominante, que lo controla todo”. ¿Cómo es que Lady Macbeth se vuelve un personaje diabólico? A finales del siglo XVIII cambió la manera en que se representaba a Lady Macbeth en la obra de Shakespeare, de ser igual a Macbeth —una cómplice— a ser la figura que controla la obra. Se empezó a representar a Macbeth como un personaje noble y sensible, y a Lady Macbeth como un personaje diabólico. [Jane A. Bernstein, “‘Bewitched, Bothered and Bewildered’: Lady Macbeth, Sleepwalking, and the Demonic in Verdi’s Scottish Opera” en *Cambridge Opera Journal*, vol. 14, no. ½ (marzo 2002), 32.]

Verdi tenía un modelo clásico de escena de la locura por imitar, en dos secciones (una con coloratura extrema), pero la personalidad aberrante de Lady Macbeth es contraria a las de Lucia, Elvira (protagonista de *I puritani* de Vincenzo Bellini) y de otras heroínas sumisas de la generación anterior. Verdi hace lo opuesto al suprimir la autoridad que Lady Macbeth ocupa durante toda la ópera, en vez de una Lucia que toma su destino en sus manos. Ésta era una manera que empleó Verdi para romper con los prototipos y exigencias de la *prima donna* y sus arias tradicionales, creando un momento que no se identificara con ningún género operístico reconocible. En el caso de la locura de Lady Macbeth, es la música la que se apodera del personaje.

En el siguiente ensayo compararemos *Andrea Chénier*, de Umberto Giordano, y *Tosca*, de Giacomo Puccini. ●

A finales del siglo XVIII cambió la manera en que se representaba a Lady Macbeth en la obra de Shakespeare, de ser igual a Macbeth —una cómplice— a ser la figura que controla la obra. Se empezó a representar a Macbeth como un personaje noble y sensible, y a Lady Macbeth como un personaje diabólico.