

# Artistas frente a la historia: *Andrea Chénier y Tosca*

por David Rimoch

“*Compuestas aproximadamente un siglo después de los hechos que relatan, tanto Andrea Chénier como Tosca ejemplifican el impacto que tuvieron la Revolución francesa y las guerras napoleónicas sobre las artes del siglo XIX*”

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. Interesantemente, 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 estar alejado de la vida, primordialmente por cuestiones higiénicas y urbanísticas, empezó también en esta época. En este sentido, es significativo que durante esta época la ópera se convirtió en un género profundamente relacionado con la muerte. En este tercer artículo comparamos *Andrea Chénier* (1896), de Umberto Giordano, y *Tosca* (1900), de Giacomo Puccini.

### Artistas frente a la historia

Compuestas aproximadamente un siglo después de los hechos que relatan, tanto *Andrea Chénier* como *Tosca* ejemplifican el impacto que tuvieron la Revolución francesa y las guerras napoleónicas sobre las artes del siglo XIX. Aunque nos enfocaremos más en *Andrea Chénier*, podemos usar la segunda para entender la primera. *Andrea Chénier* nos sitúa durante el periodo del Terror de la Revolución francesa (aunque el primer acto ocurre antes), que duró de septiembre de 1793 (aproximadamente) a julio de 1794. Si tomamos la fecha de la muerte del poeta André Chénier, en quien está basada la ópera, entonces podemos situar el final de la ópera el 25 de julio de 1794, tan solo tres días antes de la caída de Robespierre, y del final del Terror.

En el caso de *Tosca*, la fecha exacta es la tarde, noche y madrugada del 17 y 18 de junio de 1800, tras la victoria de Napoleón Bonaparte en la batalla de Marengo, el 14 de junio de 1800 (las noticias de la batalla tardaron tres días en llegar a Roma). Más allá de lidiar con el mismo periodo histórico, y de haber sido compuestas casi al mismo tiempo, los personajes de ambas óperas también parecen ser apropiados para los mismos cantantes. Por ejemplo, recordamos a Maria Callas por su *Tosca*, así como por su interpretación de ‘La mamma morta’, aria central de *Andrea Chénier* (que alcanzó mayor dramatismo y fama por su uso en una escena de la película *Philadelphia* de 1993, de Jonathan Demme). Igualmente, Franco Corelli fue uno de los mejores intérpretes de los personajes de Cavaradossi y Andrea Chénier. Hoy podemos decir lo mismo de Jonas Kauffman.

Aunque ninguna de las dos óperas es considerada un ejemplo típico del verismo, ambas encajan dentro de las preocupaciones de este movimiento. *Andrea Chénier* no tiene como trama una historia verista, si pensamos que hace uso de un momento histórico del siglo XVIII, y que ocupa a un artista y a una aristócrata, pero Giordano fue uno de los exponentes más importantes del verismo, adaptando parte de esta estética a la propuesta de *Andrea Chénier*. De igual forma, *Tosca* representa la esencia del verismo, aunque nunca la pensemos como un ejemplo de este movimiento. Para entender este argumento, debemos de usar a *Andrea Chénier* para entender *Tosca*.

Para empezar, debemos mencionar una crítica recurrente que se hace de Puccini, la cual lo ve como un compositor no meritorio de análisis. Puccini es acusado de ser comercial, superficial, melodramático; y por supuesto, con un enorme grado de esnobismo se atribuye su enorme popularidad a su falta de seriedad. Un crítico, Donald Hay Grout, dijo alguna vez que “la música de Puccini muchas veces suena mejor de lo que es”. También hay una idea ligada a esta forma de entender a Puccini, que lo ve como el representante de la decadencia de la ópera italiana hacia finales del siglo XIX y principios del XX. En esta lectura, Puccini se vuelve el último exponente de la gran tradición de la ópera italiana, el que anuncia el final del siglo dorado de un gran género.

Por otro lado, algunos críticos lo defienden, argumentando que representa una especie de wagnerismo lírico italiano, si pensamos en su uso de motivos musicales personales o temáticos. En el caso de *Tosca*, y por dar un ejemplo únicamente, el tema del aria ‘E lucevan le stelle’ retoma parte de los motivos musicales de las

“Giordano fue uno de los exponentes más importantes del verismo, adaptando parte de esta estética a la propuesta de Andrea Chénier”

campanas con las que empieza la música del tercer acto, que buscan crear la atmósfera de Roma durante el amanecer. En este sentido, el regreso del tema de ‘E lucevan le stelle’ al final de la ópera, una vez que Tosca se suicida, busca unir en un mismo momento los destinos de Roma, Cavaradossi y Tosca (como lo haría Wagner), más que reciclar el tema por falta de ideas, como lo argumentan algunos críticos de Puccini. Pensar a Puccini de una forma u otra es verlo ya sea como el último gran compositor operístico del siglo XIX, o como un eslabón entre Wagner y Stravinski; es decir, entre el siglo XIX y el XX. Con Puccini, recordamos el siglo XIX, pero también miramos hacia el siglo XX.

*Tosca* fue estrenada en Roma el 14 de enero de 1900, durante el conflicto entre la iglesia y el estado, el cual dominó a Italia desde el momento en que se interrumpieron las relaciones entre la Iglesia Católica y el Reino de Italia en 1870 y hasta la firma de los Pactos de Letrán en 1929. El conflicto era el resultado de que los Estados Pontificios, incluyendo a Roma, habían sido anexados por el nuevo reino italiano en 1870, durante el proceso de Unificación de Italia. El papa Pío IX se declaró prisionero en el Vaticano y no reconoció el nuevo estado italiano. Es en este contexto que *Tosca* ha sido descrita como la ópera anticlerical por excelencia. Interesantemente, en la Basílica de Sant’ Andrea della Valle, al entrar y tomar a la izquierda, se llega a la cripta de la familia Barberini, donde una placa también identifica el espacio como la capilla del clan Attavanti, misma que aparece en el primer acto de *Tosca*.

Aunque Roma es una ciudad con múltiples capas históricas y permutaciones, esta apropiación de la ficción es increíble. Afuera de Sant’ Andrea della Valle se venden postales de la “Capella della Tosca”, asociando así la iglesia con la más anticlerical de todas las óperas. También el Castillo Sant’ Angelo, que forma parte del Vaticano, y en el que se desarrolla el tercer acto, ha llegado a escenificar partes de *Tosca*. Adicionalmente, esta noción permea ideas sobre el Palacio Farnesio (Palazzo Farnese en italiano), en el que se desarrolla el segundo acto. Existe toda una imagen, una industria casi, de una supuesta Roma de *Tosca*.

La obsesión con la autenticidad de *Tosca* empezó con el mismo Puccini. [Arman Schwartz, “Rough Music: *Tosca* and Verismo Reconsidered” en *19th-Century Music*, vol. 31, no. 3 (primavera 2008), 229.] Mientras componía la ópera, mandó un sinnúmero de cartas a curas y etnógrafos, con preguntas sobre los ritos católicos, sobre el sonido de la campana de San Pedro y sobre el dialecto romano (el niño que entona la canción con la que comienza el tercer acto canta en romanesco). En el tercer acto, Puccini utilizó catorce campanas en ocho posiciones diferentes para reproducir, de manera auténtica, el sonido de la ciudad eterna en un momento determinado: el amanecer. En este sentido, Puccini creó una ficción, porque usó elementos de la Roma de 1900 para representar la Roma de 1800. Su objetivo no era recrear la Roma del pasado, sino hacer que el público romano del estreno identificara los sonidos de la ópera – la atmósfera misma – con la ciudad en la que habitaban. En este intento fracasó, ya que los aspectos romanos fueron los más criticados por el público y los críticos después del estreno en el Teatro Costanzi de Roma, en parte por los errores factuales, empezando con el nombre incorrecto que se le dio a la iglesia en el primer acto, como Sant’ Andrea *alla* Valle en vez de Sant’ Andrea *della* Valle. En cuanto a los sonidos naturales, estos intentos iban en contra de lo que se consideraba era propio a la ópera. En cierta forma, el apego de *Tosca* a la atmósfera la distancia de la tradición operística italiana.

La ópera en Italia, durante gran parte del siglo XIX, fue un género que le dio mayor importancia al virtuosismo y al melodrama, tratando con indiferencia el espacio o la atmósfera. [Ibid.] De forma que una escenografía de los Alpes podía usarse para representar el sur de Inglaterra, o el Rey de Suecia podía convertirse en el “Gobernador” de Boston (me refiero a *Un baile de máscaras*, de Verdi).

No obstante, hacia finales del siglo XIX, también observamos un mayor énfasis en la atmósfera como un ingrediente esencial. En el caso de *Aida* (1871), que exploramos en esta misma serie en un número anterior, también Verdi y sus colaboradores buscaban recrear la atmósfera del antiguo Egipto. Un caso menos conocido es el de *Louise* (1900) de Gustave Charpentier, estrenada en París casi al mismo tiempo que *Tosca* lo hacía en Roma. Con imágenes del barrio parisino de Montmartre, diseñadas para atraer al público, *Louise* también buscaba recordarles a los parisinos el París contemporáneo. *Tosca* parece situarse entre estas dos óperas. Como *Aida*, quiere recrear un mundo perdido (la Roma de 1800), pero como *Louise* lo hace a través de una atmósfera que intenta replicar el sonido de la Roma moderna, haciendo uso de sonidos reconocibles (como las campanas de las iglesias, o los coros en latín).

Para profundizar en este tema, debemos de examinar la importancia del verismo en el periodo que precede a la composición de *Tosca*. El término “verismo” tiene sus orígenes en la literatura italiana de la década de 1870, incluyendo las obras de Giovanni Verga y otros escritores, quienes intentaron aplicar las técnicas “científicas” y “objetivas” del naturalismo francés a la descripción de los italianos más desfavorecidos. [Ibid., 230.] Cuando en 1890 el joven Pietro Mascagni adaptó uno de los relatos sicilianos del novelista Giovanni Verga a la ópera (me refiero a *Cavalleria rusticana*), dio inicio a un movimiento que cambiaría la ópera italiana durante las siguientes dos décadas. En 1892, otras dos óperas se estrenaron siguiendo este modelo: *Mala vita*, de Umberto Giordano, que acontece en los barrios más pobres de Nápoles, y *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, que se desarrolla en el bajo mundo de la región italiana de Calabria.

Pronto, este énfasis en espacios reconocibles del presente se extendió a otras regiones, como es el caso del París bohemio de *La bohème*, ya sea en la versión de Puccini (1896) o de Leoncavallo (1897), así como el mundo de geishas japonesas imaginado por Puccini en *Madama Butterfly* (1904) o por Mascagni en *Iris* (1898). Otros ejemplos importantes son *Fedora* (1898) de Giordano (que, al igual que *Tosca*, fue adaptada de un drama del dramaturgo francés Victorien Sardou), y *Zazà* de Leoncavallo. Todas estas óperas se caracterizaban por tratar temas radicales y nuevos para su época dentro de un género (la ópera) que casi siempre buscaba como personajes a nobles, o a figuras históricamente remotas.

“El aria más importante que canta el personaje de Tosca, ‘Vissi d’arte’, es también una reflexión sobre la relación entre la vida y el arte”

Aunque se observa un giro muy claro en el tipo de temas y personajes seleccionados por libretistas y compositores durante este periodo, también se argumenta que, pensando únicamente en la música, el verismo no fue necesariamente innovador. Por ejemplo, cuando Mascagni, Giordano o Leoncavallo escogían temas más convencionales y retrataban personajes aristocráticos o históricos, su música no era diferente a la de sus óperas veristas. En términos teóricos es hasta 1896 que empieza el debate en diferentes periódicos en torno a la aportación musical del verismo, después de que el crítico Alfredo Untersteiner, escribiendo en la *Gazzetta musicale di Milano*, defendiera a la ópera italiana contra la crítica constante de los alemanes: “Confieso que la pregunta sobre el realismo musical de la escuela moderna italiana me parece sin substancia... me gustaría escuchar, de una vez por todas, una buena definición de este verismo”. [Ibid., 231.]

Durante los siguientes meses, seis escritores italianos publicaron ensayos contestándole. Para todos, sin excepción alguna, la música era un idioma abstracto, que por lo tanto no podía reflejar esta preocupación dramática con temas diferentes. El único realismo era la “*musica descrittiva*” (música descriptiva), que imitaba pájaros, o tormentas (basta pensar en las tormentas de óperas de Rossini, como en *El barbero de Sevilla*, *La Cenicienta* o *Guillermo Tell*). Todo el argumento se resume en las palabras del crítico Arnaldo Bonaventura: “Si la música no puede significar, mucho menos puede ser realista, y para ser realista tendría que parar de ser música”.

Para profundizar en el tema musical, debemos considerar primordialmente un eje central del verismo, al menos de muchas de sus óperas: el gran número de temas y personajes conectados a la actuación o a la interpretación. Es el caso de *Pagliacci*, *Zazà*, *Iris*, *Adriana Lecouvreur* (1902) de Francesco Cilea, y por supuesto *Tosca* (podemos agregar, en esta lectura, a *Andrea Chénier*, pero con un poeta en vez de un actor).

Hay ejemplos interesantes de este fenómeno, como en el primer acto de *Adriana Lecouvreur*, cuando la protagonista sale en escena, y el personaje de Michonnet, un empresario teatral, describe —mientras la observa entre bambalinas— no a Adriana, sino el efecto que le produce su actuación (‘Ecco il monologo’). Durante esta escena, la música de Cilea es mundana, declamatoria y antimelódica, y el canto se desarrolla casi sin acompañamiento de la orquesta. En vez de un aria tradicional, lo que tenemos es una narración, una comedia sentimental, una canción que parece deshacerse. [Ibid., 233.]

Adriana no es el único personaje que se esconde de la vista del público. También es el caso de las notas climáticas de Rodolfo y Mimì en *La bohème* de Puccini, o de Turiddu en *Cavalleria rusticana*, cuando interrumpe la obertura para cantar una serenata, conocida como ‘La siciliana’, que contrasta con su lenguaje musical en el resto de la ópera. Pensando en que la tradición operística italiana del siglo XIX había inicialmente estado al servicio de los cantantes, como máximos representantes de la ópera, el que para finales de siglo se incluyeran este tipo de ejemplos, con cantantes cantando entre bambalinas, y escondidos de la vista del público, era sumamente innovador, tanto dramática como musicalmente.

*Tosca* emplea todos estos elementos. En primer lugar, los protagonistas son cantantes/artistas. También hay momentos en que los personajes cantan fuera del escenario, como cuando Tosca entra en escena en el primer acto, o cuando la escuchamos cantar en el segundo acto y solamente vemos a Scarpia, quien la escucha. Pero de manera más central, el libreto parece estar consciente del conflicto entre el arte y la realidad. Desde la discusión sobre el retrato que está pintando Cavaradossi, durante el aria ‘Recondita armonia’, en el primer acto (“El arte, en su misterio, funde las dos bellezas y las confunde”), hasta el final patético, en el cual la ejecución de Cavaradossi parece ser un acto teatral, montado por Scarpia. El aria más importante que canta el personaje de Tosca, ‘Vissi d’arte’, es también una reflexión sobre la relación entre la vida y el arte. En este análisis, podemos recalcar el personaje de Scarpia como representante, por excelencia, del crudo realismo político cínico (más que del mal). Scarpia entiende las consecuencias geopolíticas de la victoria de Napoleón Bonaparte, y se aprovecha de ellas en su calculada manipulación de los artistas Tosca y Cavaradossi.

En oposición, Tosca figura como la intérprete italiana por excelencia. [Ibid., 234.] Podemos extrapolar a partir de esta distinción, y crear un contraste entre dos facetas de la identidad italiana durante el siglo XIX, y sobre todo alrededor de 1900. Por un lado tenemos la Italia de Scarpia, que busca, durante su construcción nacional a finales del siglo XIX, volverse una verdadera potencia colonial, capaz de inferir en el balance geopolítico europeo. Este proceso se complica con el lento avance económico de Italia durante la segunda parte del siglo XIX, llevando a la emigración de millones de italianos. Adicionalmente, Italia no logra construir un verdadero imperio colonial, llegando a ser humillada en su intento fallido por conquistar Abisinia (hoy Etiopía), tras la derrota en 1896 en la batalla de Adua. Por otro lado, parte de la identidad de Italia también es romántica, apegada a su pasado y sus tradiciones, que ve en el canto y el arte parte de su esencia más profunda y auténtica.

Esta dicotomía se traduce en un conflicto entre dos personajes, entre lo masculino y lo femenino, pero sobre todo entre dos visiones de Italia. No es casualidad que justamente alrededor de 1900 tantos pensadores y artistas italianos especularan, no sin un alto grado de ansiedad, cuál sería el destino de Italia como nación en el siglo XX, y también cuál sería el destino de la ópera —su más grande expresión artística durante el siglo XIX— en el nuevo siglo. El verismo, en cierta medida, era un intento por recuperar la verdadera esencia de la identidad italiana, apegándose a lugares reconocibles y reales. Y *Tosca*, al estrenarse dentro de este contexto, no podía escapar a estas connotaciones culturales.

Si hoy todos estos aspectos cobran coherencia histórica y estética, en 1900 las críticas iniciales de *Tosca* la veían con otros ojos. Un crítico escribía: “En treinta años, o si un Dios sigue mirando nuestro pobre país, hasta antes, *Tosca*, junto con todas las otras óperas de su tipo, será una oscura e incierta memoria de una época de confusión, en la que la música perdió, por la lógica de la historia, su peso, dominio, sus leyes, su

sentido común... y alguien recordará esto del tercer acto de *Tosca*: una composición en la que habían campanas de diferentes iglesias, la gran campana de San Pedro, campanas de vacas a lo lejos... es decir, todo, menos música”.

En una carta a su esposa Alma, el compositor Gustav Mahler también describía *Tosca* en términos críticos y burlones: “Acto 1: desfile papal con muchas campanas... Acto 2: un hombre es torturado; gritos horribles. Otro es apuñalado con un cuchillo de pan filoso. Acto 3: más campanas y una vista de Roma. Un hombre es asesinado por una serie de disparos”.

Si *Tosca* le parecía tan ruidosa a los críticos es tal vez porque, como lo argumenta uno de ellos, representa justamente la conexión entre el arcaísmo romántico de Wagner en el siglo XIX y el primitivismo de Stravinski en el siglo XX. Las campanas del comienzo del tercer acto, que construyen el tema del aria ‘E lucevan le stelle’, mismo que reaparece con mayor volumen cuando Tosca se suicida, muestran a los personajes abandonándose dentro de un idioma musical cromático. Esto es lo que Wagner hace con sus personajes, pero el verdadero clímax de este nuevo lenguaje llega en el siglo XX. *Tosca* es un paso en esa dirección. [Ibid., 242.]

*Tosca* también anuncia el futurismo italiano, con su fascinación con el sonido sin mediación alguna. Por ejemplo, en el manifiesto futurista *El arte de los ruidos*, (1913; no mucho después del estreno de *Tosca*), Luigi Russolo afirmaba: “Cruzamos una gran capital moderna, con nuestros oídos más alertas que nuestros ojos, y podremos disfrutar del sonido del agua, del aire y del gas a través de las tuberías y del ruido de los motores – los cuales respiran y pulsan con animalidad –, las válvulas que se agitan, los chillidos de las sierras, de los pistones, y de los tranvías sobre los rieles, el ruido de látigos y de banderas agitadas por el viento”. Russolo escribió este ensayo en forma de carta, considerado uno de los textos más importantes de teoría musical del siglo XX, en respuesta a un concierto de música futurista en el teatro Costanzi de Roma (coincidentalmente, el mismo teatro en el que se había estrenado *Tosca* en 1900).

Aunque los futuristas rechazaban a Puccini, a quien criticaban por ser sentimentalista y comercial, es importante, e ilustrativo, detenernos en estas conexiones culturales y estéticas más profundas, que no tienen que ver con la visión que los futuristas tenían de Puccini. Finalmente, hay algo en *Tosca* que la une con algunas de las obras más siniestras de la era fascista, que tanto se inspiró en el futurismo italiano. Aunque el libreto de *Tosca* es casi siempre interpretado como un grito de libertad contra la opresión, y a veces hasta como una crítica del fascismo adelantada a su época (es decir, antes del fascismo), si consideramos su lenguaje musical, y las conexiones entre este lenguaje y el lenguaje del futurismo, nos percatamos de que no hay una respuesta clara. Parte de la complejidad de una ópera es que en muchos casos la música y el libreto no nos dicen lo mismo, ni en su esencia, ni en sus conexiones con otras corrientes intelectuales. Esto enriquece nuestra percepción de la ópera.

Como epílogo a este análisis, cabe mencionar la primera obra maestra italiana de la posguerra, la película *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini, que ha sido interpretada en parte como una nueva versión de *Tosca*, en la que se oponen un jefe de policía bárbaro y un personaje femenino que representa la fuerza y belleza de la feminidad italiana. [Ibid., 243.]

No existe el sadismo de la escena de la tortura de Cavaradossi, ni el espectáculo de Roma como un teatro, pero muchos de los elementos centrales son similares. La ambivalencia de *Tosca*, y su riquísima posteridad, es lo que finalmente la hace atemporal y actual. Es una ópera que celebra a la vez la libertad y la falta de autonomía musical de sus personajes, que acepta el realismo pero también lo cuestiona, y que da el retrato más grande de una diva, pero que simultáneamente parece deleitarse con su trágica muerte.

Conectar a *Tosca* con el cine es otra forma —más sutil, así como más teórica— de acercarse al tema de la muerte en la ópera. Tomando como referencia un artículo de Michael Grover-Friedlander, es interesante notar que la soprano Maria Callas era celebrada primordialmente por su presencia escénica. [Michael Grover-Friedlander, “The Afterlife of Maria Callas’s Voice” en *The Musical Quarterly*, vol. 88, no. 1 (primavera 2005).] Parte del proyecto de Walter Legge por grabar el mayor número de óperas con ella fue producto de este reconocimiento. Por lo tanto, resulta una coincidencia increíble que la única grabación de video que existe de Callas cantando un papel en escena sea un segundo acto de *Tosca*, que cantó en 1964, casi al final de su carrera (en Covent Garden, en Londres).

Si consideramos el tema de la voz fuera de escena, característica de las óperas del verismo, podemos separar el cuerpo de la voz, como lo hace Federico Fellini en su oda a la ópera *E la nave va* (1983), una de sus últimas películas. La película cuenta la historia de una diva operística que muere en el verano de 1914, y cuyas cenizas son llevadas a bordo de un barco para ser arrojadas en el mar Mediterráneo. Con referencias a María Callas, esta obra de Fellini nos conecta con el tema de la muerte en la ópera, reconstruyendo el mundo europeo, y sobre todo Italia, justo antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial.

En la escena en la que son arrojadas las cenizas, se proyecta una grabación de la diva muerta. Es, de manera muy sutil, una forma de hablar de la muerte de la tradición operística italiana en el siglo XX, después de haber sido la máxima expresión artística italiana del XIX, y de su extensión a través del cine, como la máxima expresión artística italiana del siglo XX (lo que ya no es el caso en el siglo XXI). Fellini, aproximándose a su propio final, termina haciendo un homenaje a la ópera, al cine y a la voz humana en todas sus formas. ●

---

\*En el siguiente artículo compararemos *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, y *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini.

“*El verismo, en cierta medida, era un intento por recuperar la verdadera esencia de la identidad italiana, apegándose a lugares reconocibles y reales*”