Ester Corona*

De diosas y heroínas, nobles y plebeyas

De diosas y heroínas, nobles y plebeyas.

Notas sobre algunas mujeres como protagonistas en la ópera.

Los personajes de las óperas reflejan de algún modo las costumbres, convenciones y valores de la época en que fueron escritas, independientemente del tiempo histórico o mítico en el que ocurren. Por lo tanto, no es extraño que las protagonistas mayores y menores respondan a los modelos femeninos harto conocidos a través de la literatura de los siglos en que ha florecido la ópera como género.

El nacimiento de la ópera se sitúa convencionalmente en 1600 con la *Eurídice* de Peri, que es la primera ópera que conocemos. Naturalmente, existían antecedentes de unión del teatro con la música; sin embargo, es a partir de esa fecha que podemos observar un constante desarrollo del género que hasta hoy continúa.

Muchas de las primeras heroínas de ópera provenían de la mitología y la historia griegas y romanas; tenemos así a Eurídice, Popea, Penélope, etc., que desfilan prominentemente por las obras de Monteverdi; a Alceste, Ifigenia y nuevamente Eurídice en los trabajos de Gluck, y a otras diosas y figuras míticas en la obra de otros compositores. Sólo con el advenimiento de Wolfgang Amadeus Mozart, que tantos hitos marca en la historia y desarrollo de la música, aparecen las primeras heroínas de "carne y hueso".

Precisamente quisiera referirme a algunas de las protagonistas mozartianas en la primera parte de estas notas. Mozart escribe óperas prolíficamente, con la misma facilidad que escribe música de cámara, conciertos, sinfonías, música sacra. Muchas de ellas constituyeron grandes éxitos a su estreno y probablemente los vieneses de la época tocaban en sus casas versiones para piano o silbaban por la calle música de arias, oberturas, concertantes, etc., que aún hoy conservan su frescura y encanto y esa capacidad de "pegarse" que hace que una melodía se grabe en la memoria y allí se repita incesantamente aun antes de que necesitemos cantarla.

De estas óperas, un buen número constituye parte del repertorio de todo teatro lírico que se respete. Algunas han sido respuestas después de mucho tiempo de no haber sido interpretadas y así hemos tenido la oportunidad de ver casi todo el repertorio mozartiano. Sin embargo, las tres obras más representadas, más tocadas e, indudablemente, las más bellas en mi opinión, son *Las Bodas de Fígaro, Don Giovanni* y *Cossi Fan Tutte,* son las tres escritas en italiano en colaboración con el libretista Lorenzo da Ponte, todas referidas a conflictos, pasiones, virtudes y vicios humanos que combinan magistralmente momentos dramáticos, o sencillamente trágicos, con el humor y la risa.

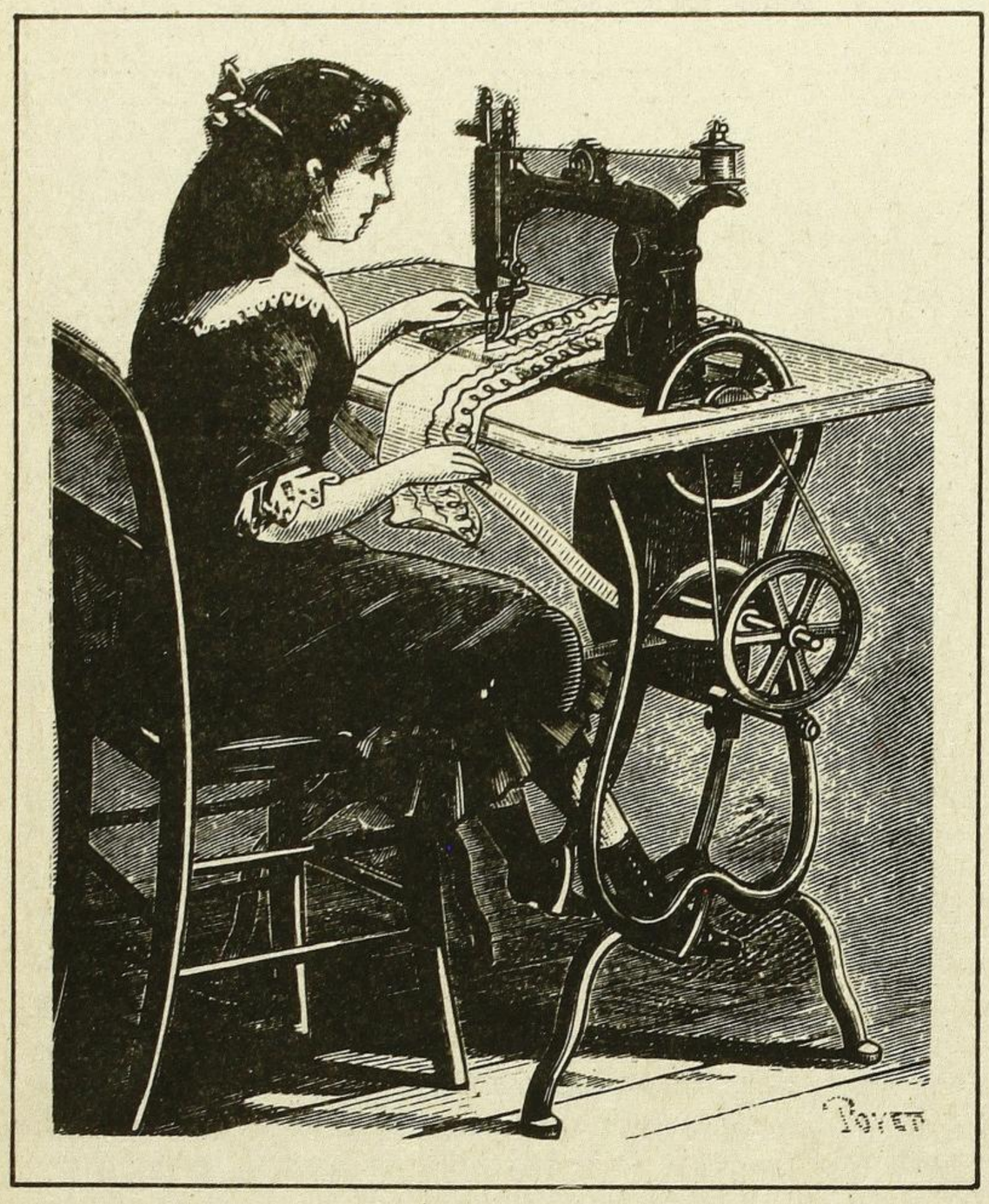
En las tres óperas existen, no una sola protagonista sino grupos de ellas, prácticamente de igual importancia dramática y musical. ¿Quién podría argumentar en Don Giovanni que Doña Ana es más importante que Doña Elvira o que Zerlina, la sencilla campesina? ¿Cómo decir que la Condesa Almaviva de Figaro es más que Susana? En *Cossi Fan Tutte* es donde se produce el contraste más interesante entre las diferentes mujeres concebidas por Mozart y Da Ponte y donde mejor se refleja la opinión que la época tenía de las mujeres, la cual, por otra parte, aún es sostenida por un gran número de hombres y hasta por muchas mujeres.

En *Cossi Fan Tutte,* que libremente traducido significa "así son (o hacen) todas", figuran tres mujeres principales: Dorabella y Fiordiligi —hermanas comprometidas en matrimonio con dos oficiales, Ferrando y Guglielmo, respectivamente— y Despina, su sirvienta. El argumento es sencillo, Ferrando y Guglielmo, convencidos de la constancia y fidelidad de sus prometidas juegan una apuesta con su viejo amigo Don Alfonso que insiste en que las mujeres son (todas) frívolas e inconstantes. Incidentalmente, no será la primera vez que este tema se presente en una ópera, y si no, recordemos la popular aria *La donna e mobile* (la mujer es inconstante) que entona el Duque de Mantua en *Rigoletto* de Verdi.

Volviendo a *Cossi,* para demostrar lo que afirma, Don Alfonso organiza toda una mascarada, en la que los jóvenes oficiales pretenden irse a la guerra, sólo para retornar disfrazados de albanos (sic), e iniciar el cortejo de las dos hermanas en forma cruzada, es decir cada uno con la novia del otro. Por supuesto, como debe ocurrir en una ópera buffa, Fiordiligi y Dorabella no los reconocen. Al principio hacen caso omiso de los requerimientos amorosos de los falsos albanos pero terminan enamorándose de ellos y accediendo a casarse con ellos. Durante la boda desaparecen los albanos y regresan los oficiales para reconvenir a las hermanas por su poca constancia. Finalmente, todos se reconcilian, aunque nunca queda claro quien con quien.

En contraste con la actitud de las hermanas, que se lamentan de la partida de sus prometidos y que posteriormente se sienten culpables al sentirse atraídas por los novios disfrazados, Despina asegura en su primera aria —de una gran frescura y alegría ("In uomini, in soldati")— que los hombres están hechos de la misma sustancia que la que Don Alfonso atribuye a las mujeres, y que, además de inconstantes, sólo aman por comodidad y vanidad y que, en consecuencia, lo que deben hacer las damas es aprovechar la ausencia de sus parejas. Despina auxilia a Don Alfonso porque no comparte

Corona, Ester, terapeuta, sexóloga y musicóloga.



la visión del amor romántico de las dos hermanas y, en este caso, también de sus prometidos. Esto es posteriormente confirmado en otra aria ("Una donna a quindice anni") en la que señala lo que toda mujer debe saber ya a los quince años y que consiste precisamente en no forjarse ilusiones respecto del amor y los hombres. Es de notarse el hecho de que esta posición que yo juzgaría realista y que otros tachan de cínica es expresada por una sirvienta, en tanto que las elegantes y aristócratas hermanas deben responder a los cánones de la propiedad en cuanto a sus sentimientos. Inclusive, si finalmente se enamoran, es como si fuera en contra de su voluntad, arrastradas por un sentimiento del que no son responsables.

En una ópera llena de simetrías —dos damas enamoradas de dos caballeros balanceada por un hombre y una mujer realistas y traviesos, y con una construcción impecable— existe una gran asimetría: los dos hombres les juegan una jugarreta a las mujeres, basándose en la premisa de que ellas deben ser fieles y, cuando esto no ocurre, concluyen que así son todas (cossi fan tutte); no existe, por cierto, ninguna expectativa respecto a la constancia en el afecto de los hombres,

Al continuar el desarrollo de la ópera, aparecen otros personajes femeninos interesantes como pueden ser la Leonora-Fidelio del Fidelio de Beethoven y, por supuesto, toda la gran variedad de heroínas de la ópera italiana que llega a su apogeo con Verdi y Puccini. Mujeres "buenas" y mujeres "malas", seducidas y seductoras, muchas veces en la misma ópera pero nunca en el mismo personaje, pero necesariamente mujeres del siglo XIX respondiendo a conciencias de su siglo, movidas en sus acciones básicamente por el amor, definidas casi siempre por sus relaciones con los demás, eso sí, llenas de fuego y pasión sexual, muy lejos de la fría imagen de la anorgásmica mujer victoriana.

En la ópera alemana, Wagner retoma historias y mitos situados en el tiempo indefinido de la mitología germánica o bien en el medioevo, con mujeres que nuevamente caracterizan uno solo de los aspectos de la dualidad "buena/ mala" de la mujer, también descrita como madona/ prostituta. Así tenemos a las nobles y fieles Elsa y Elizabeth contrastadas con las hechiceras Venus y Ortrund de *Lohengrin* y Tannhäuser. La sacrificada Senta de *El buque Fantasma* y la fresca Eva de *Los maestros cantores.* Sólo Kundry en *Parsifal* es a la vez, aunque no simultáneamente, buena y pura y mala y seductora, aunque no por voluntad propia sino sujeta a los poderes mágicos de un hombre.

Párrafo aparte merecerían las heroínas, diosas, ninfas, valquirias, etc., de *El anillo de los Nibelungos,* de las que podría hacerse un detallado análisis que está fuera de los alcances de estas notas.

No podemos dejar el tema, sin embargo, sin mencionar a Isolda, que, por supuesto, no es creación wagneriana, sino personaje de una antigua leyenda, parte de la tradición romántica, en la que el amor como fuerza irracional envuelve y arrastra a los actores del drama. Tristán muere de una herida incurable, e Isolda, simple y sencillamente "de amor".

La última ópera que quisiera comentar es una un tanto extraña en el sentido en que no es el amor romántico entre una pareja (o varias) lo que desempeña un papel principal, sino la asociación y sujeción de la mujer a su maternidad. En *Die Frau ohne Schatten* (La mujer sin sombra) de Richard Strauss, el Emperador de las Islas del Sureste está casado con un ser sobrenatural, hija del Rey de los Espíritus. Se aman pero no tienen hijos: según algunas interpretaciones porque ella es estéril y según otras debido a que sencillamente no quiere tenerlos, por esta razón ella no tiene sombra, lo que también simboliza el carácter no totalmente humano de la mujer. Keikobad, padre de la emperatriz, decreta que a menos de que ella adquiera una sombra, deberá dejar la tierra y el emperador deberá ser convertido en piedra.

El Aya de la Emperatriz decide ayudarla a buscar una sombra y así llegan a la cabaña del tintorero que es paciente y bueno y de su esposa que es quejumbrosa, regañona y que tampoco le "ha dado" un hijo en los nueve meses que llevan de matrimonio. El Aya ofrece riquezas a la mujer de Marak el tintorero, a cambio de su fecundidad y de su sombra. Ella acepta y así deberá negarse coitalmente a Barak. La ópera continúa con un argumento por demás complicado peró, en resumidas cuentas, lleva a las dos mujeres de estratos sociales opuestos, la emperatriz y la tintorera, a acerptar su potencial maternidad, la primera adquiriendo una sombra sin quitarle la suya a la segunda con la consiguiente felicidad de todos los personajes (especialmente los masculinos). Durante toda la ópera se escuchan voces de los niños aún no nacidos de ambas parejas.

A mi modo de ver, ésta es la ópera en la que más evidente es el control social de la sexualidad y sus consecuencias. El Rey de los espíritus (¿el Estado?) dicta cuándo y cómo deben las mujeres tener hijos, y el argumento sugiere los modernos dilemas de los úteros alquilados, de la maternidad como una opción y no una obligación, de la anticoncepción: Por supuesto, triunfan el "instinto" y el "deber" maternales con la sumisión de las mujeres a su destino. No podría esperarse otra cosa de Strauss y de su libretista, Hugo von Hofmannsthal.

¿Tendremos algún día óperas con mujeres independientes, autónomas, responsables de sí mismas y, aún más difícilmente con hombres que acepten y respalden a las mujeres; parejas liberadas de estereotipos, es decir, otra sociedad?