

Tiempos modernos: *El auge de las sonámbulas*

■ ANDREAS MÜNZMAY

■ Víctima tanto de su predisposición natural como de las exigencias sociales, el fracaso de la protagonista parece posible durante toda la representación

¿Qué es lo que define a una sonámbula? Gustave Flaubert tenía una respuesta contundente a esta pregunta: es alguien que “camina por la noche en la cumbre de los tejados”, una frase tan sucinta como irónicamente certera en su *Dictionnaire des idées reçues*. No hay duda de que gracias a la ópera *La sonnambula* de

Vincenzo Bellini y Felice Romani, esa imagen está presente en la memoria colectiva, tanto hoy como entonces. Aunque es verdad que Flaubert no menciona expresamente la fuente de la que se sirvió, esa acepción del sonambulismo que da en su diccionario alude de manera inconfundible a la escena final de nuestra ópera: “Se ve cómo Amina sale de una ventana del molino. Camina, dormida, sobre el borde del tejado. Debajo de ella se encuentra la rueda del molino, que gira a gran velocidad, amenazando con destrozarla si da un solo paso en falso”.

La sonnambula se estrenó el 6 de mayo de 1831 en el Teatro Carcano de Milán para convertirse en una obra conocida y exitosa en poco tiempo por toda Europa. El mismo año del estreno se pudo ver en París y Londres, y además, con los cantantes estrellas del estreno milanés: Giuditta Pasta como Amina, y Giovanni Battista Rubini como Elvino. Sobre la base de este fulgurante lanzamiento, a los pocos años la obra figuraba en todos los escenarios de alguna importancia, tanto en Italia como en el resto de Europa, y también en ultramar.

La frase de Flaubert, escrita en algún momento entre 1850 y 1880, y publicada póstumamente a principios del siglo XX, pone perspicazmente al descubierto lo absurdo del tema de una sonámbula en camisón blanco balanceándose sobre un tejado. Considerándolo bien, habría que reconocer que es muy improbable que esta acrobática escena se hubiera producido nunca realmente, pero la imagen visual de una mujer que deambula dormida sobre un tejado es inmediatamente reconocible hasta hoy. También se ha convertido en un tópico

espectacular en el cine, con el impresionante caso del sonámbulo Cesare en *El gabinete del doctor Caligari*; en varias lenguas europeas, el sonambulismo forma parte de frases hechas, como por ejemplo en alemán *mit traumwandlerischer Sicherheit*, que significa “con seguridad sonámbula”.

SIGNIFICADOS Y PARADOJAS DEL TÓPICO DEL SONAMBULISMO

En el *finale* de la ópera de Bellini, Amina logra bajar sana y salva del tejado a pesar de su sonambulismo, pero si alguien la hubiera despertado, como claramente indica el libreto de Romani, su pérdida habría sido segura. Esto no nos debe hacer olvidar que la temática del sonambulismo no alude a la seguridad en sí misma de la protagonista sino, al contrario, más bien al gran peligro en que se encuentra por su patológica predisposición.

En esta ópera, las dos escenas de sonambulismo señalan sus dos puntos clave al final de sus dos actos. En el segundo cuadro del primer acto, Amina, sonámbula, entra erróneamente por la ventana en la habitación del hombre que toma por su prometido. El conde Rodolfo, señor de la aldea, cae en la tentación de aprovecharse de la embarazosa situación y hacer uso de su pretendido *ius primae noctis*. Pero, comprensivo e impresionado por el profundo amor hacia Elvino que ella muestra en sus palabras y gestos (que incluyen hasta una pantomima de su boda con Elvino), el conde se contiene y sale de la habitación. En cambio, los aldeanos, que encuentran a Amina acostada en la cama de Rodolfo, creen poder acusarla de infidelidad; Elvino decide volver con su amor anterior, la tabernera Lisa, para desposarse con ella en lugar de con Amina, y ni siquiera la firme declaración de Rodolfo sobre la inocencia de Amina logra convencerle.

Por supuesto, este comprensible malentendido de Elvino implica una terrible catástrofe para Amina. Justo a tiempo, en la escena final de la ópera, Amina aparecerá sonámbula de nuevo, esta vez ante todos los aldeanos, sobre el tejado del molino. Y es

sólo ahora, cuando todos son testigos presenciales, cuando los lugareños entienden la condición de Amina y creen en su inocencia, y la segunda escena de sonambulismo resuelve el problema planteado por la primera.

El compositor Bellini y su libretista Romani utilizaron la temática del sonambulismo para lograr el máximo impacto emocional en el escenario y, al mismo tiempo, para representar significados simbólicos más profundos. La riqueza simbólica de la visualización en el escenario, como también la precisión con que se expresa, es asombrosa: el excepcional estado psíquico de Amina, su pérdida de control sobre sí misma y, sobre todo, el peligro de una caída moral y social que amenaza a la joven soltera en caso de dar “un paso en falso”. En el fondo, Amina está sometida a una prueba de inocencia, un juicio de Dios o del destino, puesto en escena de manera melodramática. Pero, si la forma de esta prueba parece a primera vista arcaica, como exculpación mediante un diagnóstico de la psicología experimental parece, por el contrario, bien moderna y científica: Gracias a su superación, la ópera tiene un *lieto fine*, un final feliz, en la boda de Amina con Elvino.

Víctima tanto de su predisposición natural como de las exigencias sociales, el fracaso de la protagonista parece posible durante toda la representación, e incluso hasta probable en ese vertiginoso momento en que podría caer sobre la rueda del molino. Este dramatismo, y el elevado estilo literario del libreto, confieren rasgos trágicos y profundidad sentimental al “melodrama”, calificativo que esta ópera recibió originalmente, y que, por su ambiente pequeño burgués, se habría presentado normalmente como “ópera bufa”.

Pero los investigadores de la ópera consideran *La sonnambula* como parte del género de la *opera semiseria* que amalgamaba desde finales del siglo XVIII rasgos de la *comédie larmoyante* francesa con elementos de la tradición operística italiana. La línea de transmisión de este género intermedio (en cierto modo “melodramático” por su alto contenido de pantomima y exageración espectacular) lleva desde *Nina, ossia La pazza*

■ La existencia de Amina está proyectada como una *tabula rasa*, una hoja en blanco, como si fuera una hija de la naturaleza incólume de educación, formación superior, y deber, en el sentido de los ideales de Rousseau

■ Impulsada por su deseo sublimado, en sus sueños de felicidad Amina sobrevuela las trivialidades y preocupaciones comunes.

Novia sobrevolando Innsbruck con globos.

Fotocomposición de Tommy Seiter

© ImageBROKER / Alamy



per amore de Paisiello de 1789, pasando por *Leonora* de Paër de 1804 y *La gazza ladra* de Rossini de 1817, hasta obras como *L'elisir d'amore* de Donizetti de 1832. En el aspecto musical de esta

■ En sus aspectos musicales y vocales, *La sonnambula* es una ópera suave y elegíaca, que utiliza un registro muy distinto de la tradición rossiniana de brillantez

concepción del género resulta característico que los personajes “bajos”, o mejor dicho “naturales”, puedan expresarse en registros dramáticos y expresivos que habían estado tradicionalmente reservados a los personajes “divinos” de, respectivamente, la *tragédie lyrique* francesa y la *opera seria* italiana.

AMINA Y LAS DIVAS DE LA ÓPERA

Pero ¿quién es Amina? ¿Cómo está concebido este personaje para que su destino se pueda contar de manera que parece intemporal y, al mismo tiempo, tan realista desde la perspectiva de la plausibilidad psicológica? Una respuesta es la universalidad del personaje, o dicho de otro modo, su vacuidad: no se conoce su ascendencia, y por ello tampoco su clase social, y estas cuestiones no se aclaran ni siquiera al final de la ópera. Esto es un rasgo verdaderamente innovador del original francés que Romani y Bellini mantienen sin cambio, porque el final normal de una historia de este tipo hubiera sido una “escena de reconocimiento” en la que el origen social de Amina se habría comprobado súbitamente y por sorpresa. Pero Amina no encarna un papel social, tal y como lo hacen todos los demás personajes: Elvino es un atractivo terrateniente, Rodolfo es heredero del señor de la aldea, la molinera Teresa es una cariñosa madre adoptiva, la posadera Lisa es una rival que está muy atenta a su ascenso social y su independencia, y Alessio es un campesino simplón. La existencia de Amina parece libre de estos signos sociales típicos de una comunidad rural, y está proyectada como una *tabula rasa*, una hoja en blanco, como si fuera una hija de la naturaleza incólume de educación, formación, y deber, en el sentido de los ideales de Rousseau. Su papel es el del ser humano sensible, de una muchacha amorosa “de por sí” (para decirlo en términos hegelianos). El conflicto dramático en que se encuentra resulta sólo de su mundo emocional (con su amor natural e incondicional), y de su enfermedad (el sonambulismo). Estos son los dos elementos que se ponen de relieve en el escenario para analizarlos meticulosamente, como si de un experimento científico se tratara.

Visto así, resulta completamente lógico que en el libreto falten casi por completo *hard facts*, datos concretos, sobre la identidad de Amina. No hay ni una palabra sobre la suerte de sus padres, o sobre cómo llegó a la aldea, por ejemplo. Ella misma se describe con sencillez como “huerfanita” que se ha criado en casa de Teresa, su “madre tierna y querida”, y el notario certifica oficialmente su falta de recursos. Respecto al borrador original del libreto, Bellini dilató aún más esa carencia de identificación de Amina, porque estaba previsto que al final se comprobaría que era en realidad hija del conde. Pero, a solicitud del compositor, el libretista renunció a este rasgo de la obra que habría conferido un toque mucho más convencional al argumento. Además, esa decisión de Bellini permitió contratar para el papel de Rodolfo a un joven cantante, Luciano Mariani, que no habría resultado creíble como padre de Amina por tener cuatro años menos que ella.

En cambio, la ópera hace hincapié en la descripción gráfica de la persona de Amina: “una estrella matutina, toda luz, toda

■ Las profundidades acuosas de la desvalida alma de Amina no le permiten un dominio pleno de sus actos. Quizá porque desconoce su origen y sus raíces.

© Anton Poznyak / Shutterstock





amor”, pero “casta, y sencilla, tan encantadora, tan hermosa”, una “paloma inocente” y “emblema de pureza”, según dicen los aldeanos del coro en la *Introduzione*. Elvino coloca a Amina al lado de su propia madre cuando reza en su tumba: “¡Bendice a mi prometida! ¡Ella tiene todas tus virtudes!”, y reencuentra en la joven, por decirlo así, a su difunta madre, como queda simbolizado al entregarle un anillo de su progenitora. Pero incluso esta superposición de imágenes deja sin aclarar finalmente la identidad de Amina, porque tampoco sabemos nada de la madre de Elvino. De esta manera, la solución que insinúa Elvino para el misterio de la identidad de Amina resulta ser aún otro misterio más.

En este contexto, es importante señalar que, en el coro ‘A fosco cielo’, el espantoso fantasma que describen los aldeanos al recién llegado e incrédulo Rodolfo no es la sonámbula Amina, pues el interés de Bellini no está dirigido a lo sobrenatural, sino a la naturaleza de la conmoción anímica de Amina, simbolizada visualmente, aunque de forma exagerada, en su sonambulismo. Esta concepción tiene consecuencias directas para la estética teatral y vocal de la obra: el personaje aparece vestido con sencillez y, en las escenas de sonambulismo, hasta con mucha sencillez, ya que está cubierta con una sencilla prenda blanca.

También en sus aspectos musicales y vocales, *La sonnambula* es una ópera suave y elegiaca, que utiliza un registro muy distinto de la tradición rossiniana de brillantez. Con su concentración en la melodía y la escasez de ornamentación, la parte vocal de Amina parece también “vestida con sencillez”, como reducida a su mínima esencia. Así, por la vía de una conclusión inversa, esta concepción de Amina lleva a que la personalidad “de por sí” de su intérprete aparezca en cierto modo a través de la transparencia de su papel.

Es precisamente este rasgo lo que permitió iniciar la época de la diva moderna, o de los papeles absolutos, en los que se relaciona inseparablemente el personaje con su encarnación ideal en una cantante mediante papeles creados especialmente para este fin. Bellini escribió *La sonnambula* para Giuditta Pasta, que iniciaba entonces la era de las *prime donne*; los papeles protagonistas de *Anna Bolena* de Donizetti, y *Norma* y *Beatrice di Tenda* de Bellini fueron creados también expresamente para ella.

Nacida en Saronno, cerca de Milán, en 1797, la Pasta fue la cantante más importante en la ópera italiana de los años veinte y treinta del siglo XIX, y marcó la estética operística de estos tiempos de manera decisiva. François-Joseph Fétis comentaría que ya en sus primeros tiempos “había dotado de carácter propio a cada personaje que encarnaba de manera muy precisa” y que en su voz “albergaba algo tan profundo e insistente que podía provocar emociones en el público a su voluntad”. Esta inmediatez del efecto que describen muchos de sus coetáneos se basaba en una muy notable utilización del cambio de registro en una voz que se extendía desde la voz de contralto hasta la de soprano ligera, con un registro medio más bien apagado, que podía sonar ahogado si hacía falta. También hay que recordar que en ese efecto que producían sus actuaciones tenía un papel muy importante su arte pantomímico.

Gracias a estos recursos, Giuditta Pasta podía asumir un abanico muy amplio de papeles, tanto femeninos como masculinos. Como ejemplo, recordaremos aquí el Romeo de Zingarelli, el Curiazio de Cimarosa, la Nina de Paisiello, la Medea de Mayr y el Tancredi y la Desdemona de Rossini, hasta incluso su Otello (que es en realidad un papel para voz de tenor). En consecuencia, se convirtió en modelo del ramo de la *soprano drammatico d'agilità*, y cantantes de la estatura de una Maria Malibran o una Giulia Grisi serían comparadas con la Pasta, sobre todo cuando aparecieron en los papeles que Bellini y Donizetti habían creado expresamente para ella.

En su novela *La vie de Rossini*, Stendhal erigió un monumento literario a esa voz que le había hecho recordar “las noches tan claras de nuestra Italia desgraciada, cuando las estrellas relucientes destacan tan nítidamente del cielo azul oscuro”.

EL PROCESO CREATIVO DE BELLINI

Vemos, pues, que la forma artística de *La sonnambula* está en relación directa con el arte vocal de Giuditta Pasta. Lo mismo se puede decir de su coprotagonista Elvino, que fue interpretado por Giovanni Battista Rubini. Este

■ La forma artística de *La sonnambula* está en relación directa con el arte vocal de Giuditta Pasta

fue un cantante también excepcional en su tiempo, famoso por su extraordinario registro agudo. La partitura de Bellini plasma perfectamente las posibilidades de Rubini para hacer resonar las melodías de manera suave y delicuescente incluso en un registro muy extremo, como por ejemplo, en el dúo con Amina ‘Prendi, l’anel ti dono’ del primer acto. Pero, precisamente por sus excepcionales condiciones, no hubo casi ningún otro tenor que pudiera cantar este papel en las agudas tonalidades originales, y Bellini mismo lo tuvo que transportar más abajo, introduciendo cortes cuando resultaba necesario.

No es exagerado decir que la vertiginosa carrera de Bellini habría sido impensable sin su simbiótica colaboración con Rubini. Bellini entró en contacto con la ópera napolitana de finales del siglo XVIII en el conservatorio de Nápoles, muy influenciada entonces por Giovanni Paisiello, pero también con las óperas más recientes de compositores como Rossini y el joven Donizetti. En el momento mismo de terminar sus estudios recibió el encargo del Teatro San Carlo de lo que sería su *Bianca e Fernando*, un éxito en 1826 (también por el excelente reparto, que incluía al tenor Rubini y al bajo Lablache). Posteriormente, su centro de actividad principal sería Milán, donde sentó la base de su reputación internacional en 1827 con *Il pirata*, otra vez con Rubini como protagonista.

En *Il pirata*, Bellini colaboró por primera vez con el libretista Felice Romani, un conocedor experimentado del desarrollo de la ópera italiana y francesa de estos tiempos. Esta colaboración se convertiría en una costumbre para Bellini, y es así como hasta 1833 produjeron una nueva ópera cada año: *La straniera* de 1829, *I Capuleti e i Montecchi* en 1830, *La sonnambula* en 1831, *Norma* en 1832, y *Beatrice di Tenda* en 1833 (para Venecia). En comparación con la empresa operística italiana de su tiempo trabajaban relativamente despacio, pero los honorarios



Aldea con su plaza, iglesia y castillo: los tres lugares importantes de la ópera representan también las fuerzas a las que todos sus personajes están sometidos.

El castillo y el pueblo de Tarasp (Suiza)
© Agencia Fotograficzna Caro / Alamy

a generaciones de oyentes, y hasta Verdi hablaría con elogios de aquellas expresivas y “largas, largas, largas, melodías que nadie antes de él ha[bía] compuesto”. El efecto que Bellini logró llevar hasta su apogeo dramático-musical mediante esas eficaces curvas de crecimiento paulatino está relacionado con su forma de construir los períodos. Además, Bellini reaccionó a la ineludible presencia de las obras de Rossini no con un incremento sino con una reducción de coloraturas y cadencias, usadas de manera relativamente económica y estrictamente relacionada con el texto y la expresión. Su reacción incluye también un repliegue de las fuerzas orquestales hasta quedar en un esquemático acompañamiento de acordes, a modo de guitarra, como en el famoso ‘Casta diva’ de *Norma*, o en el dúo de amor ‘Prendi, l’anel ti dono’ y en la emocionante aria final ‘Ah, non credea mirarti’ de Amina en *La sonnambula*.

Para Bellini, se trataba de dar a cada ópera en su totalidad un “color” característico, como decía, y por eso los contrastes dentro de sus óperas tienen mucha menos importancia que en las de Rossini o Donizetti. La extendida idea de que las óperas de Bellini están concebidas desde el lirismo y no desde el dramatismo demuestra ser absolutamente correcta en el caso de *La sonnambula*, pues en ella la “tinta” principal es lo suave, lo elegíaco, o lo pastoral.

EL OTOÑO DE LAS SONÁMBULAS Y EL REMAKE DE BELLINI

Romani y Bellini desarrollaron su obra maestra *La sonnambula* con pleno conocimiento, incluso con consciente imitación de una serie de modelos franceses hasta en los detalles. Mostraron así disponer de un buen olfato para los temas y las exigencias de la actualidad. Eugène Scribe, que sería el libretista francés más importante del siglo por sus libretos de las *grands opéras* de Halévy y Meyerbeer, y Jean-Pierre Aumer, el experimentado *maître-de-ballet* de la Opéra de París, habían llevado a las tablas en septiembre de 1827 el ya citado ballet-pantomima *La sonnambule*, con música del compositor Ferdinand Hérold, famoso por sus *opéras comiques* y por lograr pocos años después un éxito mundial (hoy olvidado) con *Zampa, ou La fiancée de marbre*. Scribe hizo su debut con este ballet-pantomima *La sonnambule*, y es con él con lo que logró su primer éxito en los escenarios de l’Opéra, ya que se mantendría en el repertorio durante más de un decenio (aunque no llamó la atención fuera de París).

Pero, aunque el ballet no tuviera mejor posteridad, sí la tuvo su temática del sonambulismo, que se abriría camino hacia una repercusión internacional a través de la ópera. Ya el título idéntico, traducido literalmente del francés al italiano, confirma que Romani y Bellini se apoyaron directamente en aquel ballet-pantomima como modelo; además, muchas didascalias y

que cobraban por sus productos eran increíblemente elevados. En 1830, Bellini, Romani y Pasta habían planificado una ópera sobre el controvertido drama de bandidos *Ernani*, de Victor Hugo, que quedó en estado fragmentario por temor a la censura. Buscaron entonces otra posibilidad entre las obras más recientes del teatro romántico francés, y dieron con un ballet-pantomima estrenado en París en 1827, *La sonnambule*. Pero el encargo para *La sonnambula* no llegó de los teatros de París, ya que se estrenó en Italia; para un encargo de París habría que esperar

hasta 1835 y, cuando se produjo, dio lugar al estreno del “melodramma serio” *I Puritani* en el Théâtre-Italien, con Carlotta Grisi, Rubini y Lablache como protagonistas, que sería un éxito triunfal.

Desgraciadamente, Bellini murió muy joven en septiembre de 1835 por una infección crónica. Para entonces había creado diez óperas que hasta hoy pertenecen al repertorio lírico internacional casi sin excepción. Cantantes famosas transmitieron su obra completa a lo

largo de los años y, a la inversa, los papeles que creó sostuvieron las carreras de cantantes-estrellas como Rosalbina Caradori-Allan, Henriette Sontag, Maria Malibran, Giulia Grisi, Jenny Lind, o Adelina Patti. En el siglo XX, Maria Callas marcaría el perfil del personaje de Amina desde la legendaria puesta en escena de *La sonnambula* de Luchino Visconti para La Scala en 1955; las interpretaciones de Joan Sutherland, Renata Scottò, Edita Gruberová, o Gwendolyn Bradley se convirtieron también en grandes clásicos.

Ya en la temprana ópera *Bianca e Fernando* de Bellini había aparecido su técnica inconfundible de cubrir los convencionales períodos musicales simétricos con amplias melodías *cantabiles*. Desde el principio, los resultados de esta técnica impresionaron

La extendida idea de que las óperas de Bellini están concebidas desde el lirismo y no desde el dramatismo demuestra ser absolutamente correcta en el caso de *La sonnambula*, pues en ella la “tinta” principal es lo suave, lo elegíaco, o lo pastoral



diálogos del libreto de Scribe para el ballet entraron, también traducidos literalmente, en el libreto de Romani para la ópera. Es decir, la ópera italiana *La sonnambula* se puede describir, utilizando un término actual, como un *remake* del ballet francés *La sonnambule*.

Fundamental para esta transposición entre géneros fue la acción inusualmente compleja del ballet original. Su carácter especialmente teatral ya se había hecho notar por los comentaristas inmediatamente después de su presentación. Así, el *Journal des débats* del 22 de septiembre de ese año de 1827 escribía que el ballet no era “simplemente un ballet, sino casi un drama, completo en sí mismo y encantador en sus detalles”. En la obra completa de Scribe saltan a la vista dos producciones tuyas como trabajos preparatorios para el ballet *La sonnambule*. Por una parte, su *comédie-vaudeville* de 1819 que se llamaba también *La sonnambule* y que, a pesar de desarrollar un argumento completamente distinto, contiene una escena que serviría indudablemente para la primera escena de sonambulismo del ballet. Por otra parte, Scribe había escrito en 1825 el libreto para la *opéra comique* *La dame blanche* de François-Adrien Boïeldieu, apoyándose en varias novelas de éxito de Walter Scott, estimadas por su “romanticismo oscuro”. Aquí, Anna, la huérfana protagonista, simula las apariciones nocturnas

en un castillo escocés abandonado de un fantasma vestido de blanco, y logra maquinarse de tal manera que el heredero legítimo del castillo, el oficial George, que acaba de volver del extranjero, recupera su propiedad y se casa con ella. El paralelo con el personaje sonámbulo se hace patente también aquí y, puesto que *La dame blanche* fue una de las obras de teatro lírico más exitosas del siglo XIX en general, los públicos tanto en París como en Milán podían relacionar indudablemente el personaje de Amina con esa famosa “dama blanca” Anna.

Al estrenarse el ballet en el otoño de 1827, *La sonnambule* desencadenó una moda de sonambulismo. Sara Hibberd caracteriza la situación así: “*La sonnambule* introdujo sobre los escenarios de París un entusiasmo hacia los sonámbulos, y la siguieron cuatro *vaudevilles* sobre el mismo tema en los teatros secundarios de la ciudad: *La villageoise sonnambule*, *Heloïse*, *La sonnambule du Pontauchoux* y *La petite sonnambule*. Durante ocho meses, pues, los teatros parisinos se vieron infestados por locas absortas y sonámbulas, todas ataviadas de la misma manera, con prendas blancas y el cabello suelto, y todas con la misma expresión en sus miradas fijas”.

■ Al estrenarse el ballet en el otoño de 1827, *La sonnambule* desencadenó una moda de sonambulismo e introdujo sobre los escenarios de París un entusiasmo hacia los sonámbulos

■ Reunidos en la posada, su foro habitual, los políticos del pueblo pretenden decidir la suerte de Amina, la pobre marginada.

Los políticos de la aldea, grabado de Abraham Raimbach (1813) sobre un cuadro de David Wilkie

© Library of Congress



■ París había vivido una serie de producciones teatrales que mostraban protagonistas femeninas en condiciones de éxtasis e incapacidad mental

El entusiasmo por las sonámbulas teatrales fue preparado y acompañado, además, por otras dos obras que ponen en su centro la condición de éxtasis, enajenación mental o histeria de sus protagonistas femeninas. A la hora de evaluar este curioso fenómeno teatral se olvida con demasiada facilidad que el tema de la locura era para el público de estos tiempos un tema explosivo por sus vertientes psicológica y moral, pero también, por otra parte, un tema de sumo interés artístico, precisamente por trasladar la manera de actuar en el escenario de un modo clásico y estilizado hasta un modo romántico y libre o natural.

Ya desde abril de 1827, París había vivido una serie de producciones teatrales que mostraban protagonistas femeninas en condiciones de éxtasis e incapacidad mental. Entre otras podemos citar la reposición de el ballet-pantomima o *ballet d'action* *Nina, ou La folle par amour* de Louis Milon. Su personaje Nina, concebido por el libretista Marsollier de Vivetières para la ópera francesa de Nicolas Dalayrac de 1786, existía desde 1789 también en la variante italiana de la temática compuesta por Giovanni Paisiello. Además, desde el primer siglo XIX, este personaje figura en varias adaptaciones para ballet, entre las que la versión de 1813 de Milon fue la más taquillera en todas las compañías europeas de ballet. En el teatro lírico, Nina es el tipo por antonomasia del personaje de la mujer trastornada y ausente. El desencadenante de esta condición de Nina son las penas de amor: su amado, con el nombre de Lindoro en la ópera de Paisiello, muere presuntamente en un duelo con el hombre más rico que debe desposarla, y ella pierde su memoria, cayendo en el delirio. Una escena nocturna muestra la espera de Nina en un jardín, que cuando tiene que reconocer que Lindoro no vendrá tampoco esa noche, caerá en una profunda desesperación, y ni las campesinas que le cantan una canción, ni el pastor que pasa por el camino, logran sacarla de ella. Nina toma al pastor por Lindoro, y sueña con él su boda.

Esta constelación proporcionó el modelo para la primera escena del ballet *La somnambule* de Scribe, y por extensión, de la ópera de Romani y Bellini. Además, se recurre también a un tema de la escena de locura de la Nina del ballet de Milon, a saber, su imitación extasiada de las etapas de felicidad con su amado. Como *atrezzo* se utiliza un anillo que Nina había recibido de su amado, y que le recuerda ahora aquellos tiempos felices. El ballet *La somnambule* amplía esa temática del anillo significativo: la huérfana recibe el anillo de su amado como garantía de su fidelidad, para quitárselo después de perderse por error en la habitación del conde. En la ópera, Romani y Bellini dan un paso más y hacen que Amina, todavía dormida después de bajar del

tejado, lamente la pérdida del anillo en el recitativo que introduce la famosa aria 'Ah! non credea mirarti', esa aria que conmueve tanto a Elvino que le devuelve el anillo a Amina, aún dormida.

El hecho de que el ballet-pantomima fuera inmediatamente parodiado en *vaudevilles* es un fenómeno típico del sistema teatral parisino, sin el que la historia del teatro en París durante los siglos XVIII y XIX no se puede ni imaginar. Por supuesto, la reutilización de ideas teatrales especialmente logradas en *vaudevilles* tenía también motivos claramente comerciales, pero no era considerado un problema o un "robo de propiedad intelectual". Al contrario, se puede decir de manera general que el número de parodias era siempre (y es) también un índice del éxito y de la importancia de la obra original.

La primera parodia de *La somnambule* apareció ya a las tres semanas en el Théâtre des Variétés: *La villageoise somnambule, ou Les deux fiancées*, una *comédie vaudeville* en tres actos. Los autores fueron Armand d'Artois y Henri Dupin, este último perteneciente al círculo inmediato de colaboradores literarios de Scribe. Recientemente, el director de ópera Sergio Morabito ha señalado que *La villageoise somnambule* fue una fuente de inspiración crucial para Romani y Bellini. Precisamente, los más interesantes cambios psicológicos y dramáticos de la ópera respecto al ballet, que venían siendo considerados como



■ Aparentemente idílico, el paisaje en el que viven los personajes de la ópera esconde peligros que no se distinguen a primera vista, como el que supone una rueda de molino cuando se pone en movimiento.

Molino de Glade Creek (West Virginia)

© Jorge Moro / Shutterstock



geniales ocurrencias de Romani, se apoyan en d'Artois y Dupin: el fantasma junto con la balada sobre su aparición, la pertenencia del anillo a la madre de Elvino, el personaje de Alessio, y la viga podrida en la segunda escena de sonambulismo (aunque sólo Romani hace que se rompa para caer en la rueda del molino en lugar de Amina).

Al igual que el ballet-pantomima, la parodia de d'Artois y Dupin se desarrollaba en la Provence francesa. Sin embargo, y como es sabido, Romani ambientó la acción en “una aldea en Suiza”. Aunque no se mencionan en ningún momento paisajes de alta montaña con cumbres cubiertas de nieve, símbolos de lo sublime, del sentimiento indomable o de la pureza virginal, el escenario requiere “colinas practicables en el fondo” y, en consecuencia, la escenografía del famoso Alessandor Sanquirico mostraba senderos y macizos rocosos. Esta Suiza de Bellini es un lugar indeterminado, arcádico e idílico en la tradición secular europea de lo pastoral, un *locus amoenus* natural que se encuentra “al pie de los Alpes”, como dice perspicazmente Emmanuele Senici y, por lo tanto, en una peligrosa proximidad al *locus terribilis*. De modo que, de esta manera tan sofisticada, el idilio queda cuestionado ya sólo por la localización de su acción.

En esta decisión de reubicar en Suiza el lugar de la acción tuvieron un papel las parodias parisinas de *La somnambule*. La segunda parodia, *Héloïse, ou La nouvelle somnambule* de Emmanuel Théaulon, establece una relación entre la temática del sonambulismo y la novela sentimental de forma epistolar de Jean-Jacques Rousseau *Julie, ou La nouvelle Héloïse*. De este modo, aborda abiertamente un tema que había permanecido oculto, aunque estuviera presente de manera subliminal. La novela de Rousseau trata de la joven Julie, que se enamora de su preceptor según el modelo de Eloísa y Abelardo, tal y como lo había perpetuado el medieval *Roman de la rose*. La novela de Rousseau es un alegato a favor del sentimiento amoroso natural y del matrimonio por amor, que pone por encima de la práctica tradicional de los matrimonios concertados conforme al nivel social. Como ubicación, Rousseau elige “una pequeña ciudad al pie de los Alpes” en Suiza, y así, las descripciones de la naturaleza y de las montañas ilustran de manera simbólica el natural, sincero y tierno amor entre Julie y Saint-Preux. Con *Julie, ou La nouvelle Héloïse*, Rousseau logró el superventas quizá más leído del siglo XVIII, y puso de moda Suiza como símbolo de naturalidad y lugar de sueños no sólo para los literatos. Romani ubica el argumento del sonambulismo de Scribe precisamente ante este telón de fondo y logra así, de manera muy similar a la parodia de Théaulon, una conexión cultural muy sofisticada, en este caso con Rousseau.

Para terminar, hay que añadir que existen modelos para *La sonnambula* también en las obras del propio Romani. En 1824 se había estrenado en Milán la ópera *Il sonnambulo* con música del compositor napolitano Michele Carafa, que en ese momento trabajaba principalmente en el teatro de la Opéra-Comique de París. También en 1824 y en Milán, Romani estrenó una ópera con el título *Amina, ovvero L'innocenza perseguita*, con

música de Giuseppe Rastrelli. En esta ópera, Amina, la heredera legítima de la marquesa de Ginebra, es difamada por Gualtiero y condenada injustamente. Bajo el nombre falso de Teresa, como más tarde se llamará la madre adoptiva de Amina en *La sonnambula*, escapa... ¡a una aldea suiza! donde se enamorará de Carlo. Mientras tanto, Gualtiero asesina por error a la madre de Carlo en lugar de a Amina. En la escena final, “Amina aparece en una vestimenta blanca, con el rostro pálido y el cabello suelto” (didascalia copiada literalmente de la comedia *La somnambule* en forma de *vaudeville* de Scribe de 1819 ya mencionada). Esa aparición atemoriza hasta tal punto a Gualtiero que, creyendo que se trata de la asesinada, confiesa su culpa.

En la ópera de Bellini, por tanto, se debe admitir la hipótesis de que detrás de la protagonista se esconda la hija ilegítima, y por eso ocultada, de aquella Teresa que había escapado de Ginebra, tanto más cuanto que Amina describe a Teresa sin ambages como su madre. El fantasma, que termina sus apariciones probablemente con la legitimación de la boda de Amina con Elvino por la comunidad, sería bajo esta interpretación un símbolo de la culpa colectiva no expiada de toda la aldea.

Gracias a esta cantidad de modelos teatrales y literarios, el abanico de posibles asociaciones que el espectador coetáneo podía aportar de primera mano es, sencillamente, apabullante. Hoy resulta difícil, si no imposible, tener en cuenta todo este contexto: la comprensión de *La sonnambula* como obra independiente “de por sí”, ejerciendo íntegra su fascinación, se debe esencialmente a la fuerza significativa de la música de Bellini como un “lenguaje de los sentimientos” romántico y universal, y el hecho de que los enigmas de esta obra parezcan hoy aún más misteriosos que hace casi dos siglos incluso conviene para asumirla como obra de arte libremente interpretable. Así, esta ópera se ha convertido en “una sonámbula” en sí misma: por estar llena de reminiscencias, de memorias, de historia, de todo lo que simula de manera inconsciente ya desde hace tiempo, sonámbula. La ópera se balancea con “la seguridad del sonámbulo”, como dicen los alemanes, en esa estrecha arista entre arte y cursilería, cautivándonos cada vez de nuevo.



ANDREAS MÜNZMAY

Autor de libros sobre la danza en la ópera y sobre Eugène Scribe, es profesor de Musicología en la Goethe Universität Frankfurt am Main, y coeditor de *OPERA-Spectrum of European Music Theater*.

En 2012 recibió el premio Hermann Abert de la Gesellschaft für Musikforschung.