

¿*Aída* imperial?

Un debate y múltiples interpretaciones en torno a los significados de la ópera “egipcia” de Verdi

Federico G. Ramírez*

Resumen

El presente trabajo se centra en el campo interpretativo en torno a *Aída*, la ópera estrenada en 1871 que el compositor italiano Giuseppe Verdi compuso para El Cairo. Desde el momento mismo de su estreno, esta obra ha gozado de una inmensa popularidad, lo cual la ha convertido en una de las óperas más representadas del repertorio. Sin embargo, el marco interpretativo crítico de esta obra sumamente particular sólo se vio profundizado en las décadas finales del siglo XX, fundamentalmente gracias a los trabajos pioneros de Edward Said. Su interpretación, que enmarcó a *Aída* en sus reflexiones en torno a la relación entre cultura, imperialismo y orientalismo, generó un extenso debate que dio lugar a la formulación de una multiplicidad de interpretaciones en torno a la obra. A partir de los argumentos de Said, se analiza, en primer término, el rol del egiptólogo francés Auguste Mariette en el proceso de producción de la ópera, permitiendo ahondar así en la relación entre la Egiptología y el imperialismo de finales del siglo XIX; por otro lado, se abordan también algunas de las variadas interpretaciones que se elaboraron como respuesta a los planteos de Said. Este trayecto permite dimensionar la complejidad del género operístico que, por sus propias características distintivas, habilita la formulación de múltiples interpretaciones complementarias, convirtiéndolo de este modo en un artefacto cultural de interesantes dimensiones.

Palabras clave: ópera – Egiptología – imperialismo

* Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Correo electrónico: ramirez.federicog@gmail.com

1. Introducción

Aida es una de las óperas más célebres de Giuseppe Verdi (1813-1901). Desde su estreno, el 24 de diciembre de 1871 en el Teatro de la Ópera de El Cairo, la obra ha gozado de una inmensa popularidad y se ha convertido en una de las óperas más representadas del repertorio. *Aida* es el resultado de un encargo que realizó a Verdi el Jefe de Egipto, Ismail Pachá (1830-1895), a partir de un argumento ideado por el célebre egiptólogo francés Auguste Mariette (1821-1881). El Jefe quería contar con una ópera “egipcia” que se estrenara en el teatro que él mismo había ordenado construir durante su gobierno (1863-1879), caracterizado por la implementación de un conjunto de políticas que buscaban la incorporación de Egipto en el sistema mundial capitalista de finales del siglo XIX. La construcción e inauguración del Canal de Suez, las transformaciones en el diseño urbano de El Cairo y el estreno de *Aida* son ejemplos representativos de estas medidas que conformaron un proceso que ha sido denominado como “modernización” de Egipto¹.

La ópera, ambientada en el antiguo Egipto, es un drama en cuatro actos que narra las desventuras de la protagonista, una princesa etíope que se encuentra sirviendo como esclava a la princesa Amneris, hija del faraón. Radamés, el capitán de la guardia egipcia, se ha enamorado de Aída y han comenzado una relación en el más absoluto secreto, debido a que él también es pretendido por la princesa egipcia. Egipto, a su vez, está enfrascado en un conflicto militar con Etiopía, cuyo rey, Amonasro, es el padre de Aída. De este modo, la obra se encuentra constantemente atravesada por el conflicto y la imbricación entre los roles públicos y privados de cada personaje².

El campo interpretativo en torno a *Aida* se amplió de forma considerable a partir de los trabajos e ideas de Edward Said. Su interpretación, que enmarcó a la ópera en sus reflexiones en torno a la relación entre cultura, imperialismo y orientalismo, generó un debate que movilizó por igual a historiadores y críticos literarios, y dio lugar a la formulación de una multiplicidad de interpretaciones en torno a la obra. Este trabajo se propone presentar los planteos formulados por Said con respecto a *Aida* para analizar, en una segunda parte, dos cuestiones relacionadas con los mismos: en primer término, el rol de Auguste Mariette en el proceso de producción de la ópera, una participación que permite ahondar en la relación entre la Egiptología y el imperialismo de finales del siglo

¹ Said, Edward W. “El imperio en acción: *Aida* de Verdi”. En Said, Edward W., *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 185-216.

² Por cuestiones de extensión, no abordaremos con mayor profundidad el desarrollo del drama en cada uno de los actos de la ópera.

XIX; por otro lado, algunas de las variadas interpretaciones que se elaboraron como respuesta a Said.

2. Los aportes de Said: *Aída*, entre el orientalismo y el imperialismo

Las interpretaciones de Said en torno a la ópera de Verdi aparecieron por primera vez en un artículo publicado en 1987 en la revista *Grand Street* y que fue reproducido años más tarde, con pequeñas modificaciones, como parte de su libro *Cultura e imperialismo*. Su hipótesis consistía en que *Aída* pertenecía “por igual a la historia de la cultura y a la experiencia histórica de la dominación de ultramar”³. De este modo, la obra sólo habría sido posible en el marco de la expansión imperialista europea de la segunda mitad del siglo XIX, fenómeno que había afectado en forma considerable a Oriente y al continente africano en general y también, particularmente, a Egipto a través de su incorporación al sistema capitalista en una posición subordinada. Así, Egipto entraría a lo largo de este proceso en una condición de dependencia (es decir, se transformaría en una neocolonia) respecto a los flujos de capital provenientes de las grandes potencias europeas de la época, principalmente Gran Bretaña y Francia. De esta forma, para Said la ópera sería “menos un comentario sobre o un retrato de la región y sus pueblos (...) que una manifestación o ejemplo de la cadena de sistemas de conocimiento (concretos y conceptual-ideológicos) del imperialismo”⁴. De manera tal que lo que Said señala es que *Aída* no es un producto cultural del imperialismo por su trama o por el marco en el que se ambienta la ópera (o no sólo por eso), sino que lo es porque la idea del proyecto y su concreción no pueden escindirse del contexto imperialista que, para los años 60 y 70 del siglo XIX, estaba dominando a Egipto. Por esa razón, destaca que “el problema de *Aída*, finalmente, reside en que no trata *de* la dominación imperial, sino que forma *parte* de ella”⁵.

Para el autor, esta dominación imperial, que atraviesa a la ópera en su conjunto, puede apreciarse en dos instancias: por un lado, en la imagen que se ofrece de Egipto y, por extensión, de Oriente a lo largo de la obra; por otro, en el rol mismo de Verdi, quien habría gozado de una autoridad omnipotente en el transcurso de la composición. Ambas instancias se habrían visto favorecidas por los aportes de una nueva disciplina: la Egiptología, encarnada en la figura de Auguste Mariette. En este apartado, me propongo

³ Said, “El imperio en acción...”, *op. cit.*, p. 191.

⁴ Locke, Ralph P. “*Aída* and Nine Readings of Empire”, *Nineteenth-Century Music Review*, Vol. 3, No. 1, 2006, p. 53. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son nuestras.

⁵ Said, “El imperio en acción...”, *op. cit.*, p. 191. Cursivas del autor.

desarrollar estas dos instancias para, posteriormente, presentar algunas interpretaciones particulares y diversas que el autor esboza sobre *Aída*.

Una de las premisas de Said a la hora de llevar a cabo su análisis es que toda obra de arte conlleva una carga ideológica. En el caso particular de *Aída*, esa carga estaría asociada a su funcionalidad para satisfacer los requerimientos de la cultura europea del siglo XIX. Frente a un “Nosotros” europeo, la ópera presentaría un Otro oriental caracterizado como “un lugar esencialmente exótico, distante y antiguo en el cual los europeos pueden desplegar sus exhibiciones de fuerza”⁶. De modo tal que este primer aspecto de la dominación imperial se relaciona con los propios planteos de Said en torno a la cuestión del orientalismo.

Además de constituir a Oriente como una entidad ontológica y epistemológica contrapuesta a Europa y/o Occidente, es decir, como su Alteridad, el orientalismo es para Said, especialmente a partir de finales del siglo XVIII,

“una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente”⁷

Este estilo orientalista “crea” a Oriente, construye una representación sobre lo que Oriente es y sobre lo que define a “lo oriental”. Que este Oriente “orientalista” no se corresponde con el Oriente “real” está para Said fuera de discusión; en realidad, siguiendo su planteo, lo que sucede es que “Oriente”, como categoría aplicable para definir y caracterizar al mundo oriental “real”, está conformado por y es el resultado del accionar de relaciones de poder y dominación que permitieron (y permiten) a Occidente caracterizar al Oriente “real”. De este modo, al construir un discurso y una representación del Egipto antiguo y, por extensión, del contemporáneo, *Aída* participa activamente en la conformación de un Oriente orientalizado, un Oriente dispuesto para el goce y el entretenimiento de los públicos europeos y occidentales de la ópera, un Oriente construido para reforzar lo que Europa y/o Occidente afirma que es Oriente.

En paralelo a esta primera dimensión imperialista, Said reconoce una segunda: la noción imperial del artista, a partir de una interpretación que realiza de una carta que

⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁷ Said, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2009, p. 21.

Verdi envió en 1868 a Camille du Locle, el encargado de versificar en francés el argumento que Mariette había escrito para *Aída*. En dicha misiva, el compositor señalaba que jamás había sentido admiración por la cultura egipcia, lo cual lleva a Said a afirmar que Egipto, y el mundo no europeo en general, carecían de interés para Verdi. De este modo, el maestro italiano sólo se habría interesado en el proyecto debido al suntuoso pago (150 mil francos) ofrecido por el Jedive y, principalmente, por “la oportunidad de crear una obra que él pudiese supervisar en cada detalle”⁸. En este sentido, Said afirma que Verdi buscaba con *Aída* satisfacer el “ideal romántico” de la obra de arte total, en el sentido de que estaba conformada a partir de la voluntad y el ideal estéticos de un único artista: el propio compositor. Se trata de una de las afirmaciones más polémicas de Said, no sólo porque otros autores han defendido la importancia de la intervención de otros sujetos en el proyecto (por ejemplo, el mismo Mariette), sino que también han caracterizado a Verdi como un artista de opiniones marcadamente progresistas e, incluso, antiimperialistas.

Como mencionábamos anteriormente, Said destaca en su planteo el soporte científico que ofreció al proceso de producción de *Aída* la nascente disciplina egiptológica, de la mano de una de sus figuras más importantes: Auguste Mariette. De acuerdo a su argumentación, Mariette y la Egiptología habían colaborado en la conformación de un Oriente orientalizado en la ópera debido a sus antecedentes marcadamente imperiales. En el caso de Mariette, por tratarse de un francés interesado en el antiguo Egipto que llevó a cabo numerosas excavaciones en el país del Nilo y que además, asegura Said, colaboró en el aumento de las colecciones egipcias de varios museos europeos. Sin embargo, su planteo resulta más interesante en torno a las raíces imperiales de la Egiptología. Para Said, esta disciplina es heredera directa de una de las primeras empresas imperialistas europeas en el norte de África y de uno de los puntos de apoyo iniciales del discurso orientalista: la invasión napoleónica de Egipto y su más prominente resultado científico, la *Description de l'Égypte*. Said afirma que la invasión francesa y la colosal obra que produjo cumplieron una función primordial en la construcción de la idea de Oriente: “Napoleón y sus expertos académicos fueron allí también para mostrar Egipto a Europa, para, en cierto sentido, poner en escena su antigüedad, riqueza de asociaciones, importancia cultural y aura única para una

⁸ Said, “El imperio en acción...”, *op. cit.*, p. 193.

audiencia de europeos”⁹. De este modo, *Aida*, ya sea por la actividad de su compositor, por las fuentes eruditas en las que se basó y por las condiciones sociales, económicas y políticas que posibilitaron su realización, no puede entenderse como producto cultural, según Said, si no es en relación al proceso de expansión imperialista europeo que tuvo lugar a partir de la segunda mitad del siglo XIX, un proceso que además de estar basado en el ejercicio de la violencia tuvo un soporte fundamental en el campo del conocimiento. “Para la mayoría de los egipcios”, afirma Said, “*Aida* fue un *article de luxe* comprado a crédito para disfrute de una clientela escogida cuyo entretenimiento sólo tenía importancia incidental en comparación con sus auténticos propósitos”¹⁰.

Teniendo en cuenta los párrafos anteriores, podría afirmarse que, en su argumentación, para Said reviste de mayor importancia el contexto de producción de la ópera antes que la historia que la propia ópera pretende narrar. Sin embargo, aún cuando no constituyen el núcleo central de su planteo, el autor esboza algunas interpretaciones sobre el relato de la ópera que, si bien son presentadas de forma escueta, resultan de sumo interés por su novedad y, en ciertos casos, por la solidez de las mismas.

Ralph P. Locke señala que, en principio, Said defiende una interpretación literal del relato de *Aida*, pero desde lo que considera que es “un nuevo ángulo” que se corresponde con las ideas antiimperialistas del autor palestino¹¹. Según dicha interpretación, la ópera no sólo fue una representación del antiguo Egipto sino que también funcionó como una muestra de la hegemonía cultural europea sobre el país del Nilo, es decir, como la dominación occidental sobre Egipto hecha *melodramma*. Este dominio sería de un nivel tal que le permitió a Occidente dar forma a la historia de Egipto y presentar dicho relato no sólo a los públicos europeos sino también a los propios egipcios.

Aunque en relación con esto, Said no desarrolla en demasía los aspectos presentes en *Aida* que reproducen los estereotipos occidentales en torno a Oriente. Una de las pocas alusiones al respecto, más bien breve, es su comentario sobre el sacerdote Ramfis, un personaje al que considera representado con las características asignadas en la época al “señor oriental despótico”, un individuo hasta cierto punto sanguinario, que se encarga de aplicar la ley con rigidez y frialdad extremas. De este modo, el Sumo Sacerdote compartiría con otros personajes operísticos “la inflexibilidad, (...) [que] es

⁹ *Ibid.*, p. 196. Cursivas del autor.

¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

¹¹ Locke, *op. cit.*

una característica frecuente de los líderes masculinos (...) y de los valores que representan en las óperas orientalistas”¹². De la misma manera, Said tampoco le otorga mayor interés a una de las interpretaciones más extendidas de *Aida*, que tiende a analizarla a la luz del *Risorgimento* italiano. En este sentido, el autor sólo esboza de forma tangencial que el retrato negativo de Ramfis podría entenderse, asimismo, como una representación de la Iglesia católica, opuesta a la unificación italiana de la cual Verdi había sido un férreo partidario.

Sin embargo, en sintonía con Locke, consideramos que las interpretaciones más interesantes formuladas por Said se encuentran precisamente en el reconocimiento de aquellos elementos que, a pesar de haber sido excluidos intencionadamente de la ópera, aún así dejan un rastro en la misma¹³. De esta forma, “*Aida* precisamente evoca las circunstancias que hicieron posible su encargo y composición, y, como un eco del sonido original, se somete a aquellos aspectos del contexto contemporáneo que con tanto esfuerzo había intentado dejar fuera”¹⁴. Es a la luz de esta afirmación que Said nos ofrece sus interpretaciones más originales. En primer término, sostiene que la ópera escenifica un pasado distante, aislado del paso del tiempo, que “borra” por completo los siglos de dominación musulmana y otomana de Egipto. En este sentido, la obra cumpliría un rol similar al desempeñado por la *Description* napoleónica, que colocaba a los árabes y a los musulmanes como aberraciones históricas temporales, como un obstáculo entre una Europa que avanzaba hacia el progreso y un antiguo Egipto sofisticado y colosal, digno de admiración.

Por otro lado, Said también sostiene que el enfrentamiento entre Egipto y Etiopía en la ópera hace alusión a las expediciones que, en su búsqueda de mayor autonomía y de nuevas tierras, el Jédive había llevado a cabo contra los territorios ubicados al sur del país durante las décadas de 1860 y 1870. La hipótesis que ofrece consiste en que el drama narrado en la ópera representaría los intentos de las potencias occidentales por desalentar y detener los avances de Egipto sobre una porción del continente africano que resultaba crucial por cuestiones estratégicas y geopolíticas. De acuerdo con lo

¹² Locke, Ralph P. “Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater”, *Opera Quarterly*, Vol. 10, No. 1, 1993, p. 58. Además de este caso, el autor menciona los ejemplos de Nilakantha en *Lakmé* (1883), de Délibes, Nourabad en *Les pêcheurs de perles* (1863), de Bizet, y del Bonzo en *Madama Butterfly* (1904), de Puccini. Retratos similares pueden hallarse ya en algunas óperas de finales del siglo XVIII, justamente cuando la matriz orientalista comienza a configurarse. Ejemplos en este sentido serían Toante en *Iphigénie en Tauride* (1779), de Gluck, y, de una forma grotesca, Osmin en *Die Entführung aus dem Serail* (1782), de Mozart.

¹³ Locke, “*Aida* and Nine Readings...” *op. cit.*

¹⁴ Said, “El imperio en acción...”, *op. cit.*, p. 206.

expuesto, la ambientación de la trama en el antiguo Egipto habría velado, según Said, estas cuestiones vinculadas principalmente con la situación contemporánea al estreno de la obra, especialmente en lo que se refiere a la violencia, tanto física e intelectual, que Europa ponía en práctica en su relación con Oriente, permitiendo “al conquistador no reparar en la auténtica violencia que ejerce”¹⁵.

Como hemos intentado exponer, los trabajos de Said en torno a *Aída* constituyeron un aporte de gran riqueza a la hora de analizar la obra, brindando nuevas ideas y destacando aspectos que permitieron ahondar en el vínculo entre la ópera y el fenómeno imperialista. A su vez, es destacable el hecho de que Said no planteara una lectura única de la ópera, sino que concibiera la posibilidad de que ésta pudiera alojar una multiplicidad de interpretaciones. Sin embargo, el análisis de Said no está exento de limitaciones. Su atento examen de las condiciones que posibilitaron la producción de la obra no encuentra correspondiente a la hora de abordar la dimensión musical, una cuestión que el autor prácticamente no trata y que, considerando que el objeto de análisis es una ópera, resulta fundamental. Por otro lado, en ciertas ocasiones el análisis de Said llega a ser superficial e, incluso, simplificador, como cuando, por ejemplo, señala que “*Aída* también trata de un tenor y una soprano que se aman y a los que un barítono y una *mezzo* ponen obstáculos”¹⁶. Frente a estas limitaciones, un amplio y variado número de autores han respondido a los argumentos de Said. No obstante, antes de abordar dichas discusiones e interpretaciones novedosas, nos ocuparemos de analizar uno de los puntos más fructíferos de Said: la importancia que la Egiptología tuvo en la génesis de *Aída* a partir de la figura de Auguste Mariette.

3. Mariette y *Aída*: las raíces imperiales de la Egiptología

Said concedía un lugar preponderante, en su argumentación en torno a las vinculaciones entre *Aída* y la práctica imperial, a la Egiptología, en tanto sistema de conocimiento que había constituido uno de los pilares de la dominación imperialista. En el caso particular de la ópera de Verdi, dicho sostén habría encarnado en la figura de Auguste Mariette, reconocido como uno de los padres de la Egiptología moderna. Sin embargo, el grado de participación de Mariette y su relevancia en la elaboración de la ópera fue, durante muchísimo tiempo, objeto de discusión. En este apartado, nos

¹⁵ *Ibid.*, p. 215.

¹⁶ *Ibid.*, p. 190.

proponemos abordar dicha cuestión, a la vez que ahondar en una de las fuentes, la *Description* napoleónica, que Mariette utilizó en el boceto de *Aïda*.

Mariette es considerado una de las figuras señeras en los inicios de la Egiptología como disciplina científica. Interesado por el antiguo Egipto en su Francia natal, había viajado al país del Nilo a mediados del siglo XIX y rápidamente se cubrió de renombre por sus excavaciones, entre las que se encuentra la del Serapeum de Menfis. Asimismo, en 1858 Mariette fue nombrado Director del Servicio de Antigüedades de Egipto y durante su gestión fundó el Museo del Boulaq, antecedente directo del actual Museo Egipcio de El Cairo. De modo tal que para finales de 1869, cuando comenzó a ponerse en marcha el proceso para convencer a Verdi de componer una ópera para El Cairo, Mariette no sólo era una figura reconocida por su erudición en el campo de los estudios sobre el antiguo Egipto, sino que además tenía profundos vínculos con el gobierno egipcio, por lo cual parece plausible que hubiera tenido una activa participación en el proyecto.

Sin embargo, durante muchos años, la tradición operística señaló que *Aïda* era una ópera con música de Verdi y libreto en italiano de Antonio Ghislanzoni. A pesar de esto, la elaboración del libreto fue un asunto más complejo. Jean Humbert asegura que, en realidad, en su confección trabajaron tres autores: Mariette escribió un argumento original, relativamente breve, que fue enviado a Verdi como posible tema para la ópera; al interesarse el compositor en el mismo, solicitó al libretista y empresario de ópera francés Camille du Locle que trasladara dicho argumento en formato de diálogo; finalmente, Ghislanzoni tomó este bosquejo para, después de traducirlo al italiano y versificarlo, elaborar el libreto definitivo¹⁷. De esta manera, incluso antes del propio estreno de *Aïda* en El Cairo, “la autoría del tema ya era muy poco conocida, y esto fue culpa del propio egiptólogo: no contento con publicar el argumento original sin firmarlo, había ordenado a su entorno preservar su completo y absoluto anonimato”¹⁸. Esto causaría que, después del considerable éxito de la ópera, surgieran innumerables hipótesis en torno al origen de la historia¹⁹. Sin embargo, Humbert demostró que el argumento de base que se utilizó para la historia de *Aïda* no sólo era de Mariette sino

¹⁷ Humbert, Jean. « À propos de l'égyptomanie dans l'œuvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra *Aïda* », *Revue de musicologie*, Vol. 62, No. 2, 1976, pp. 229-256.

¹⁸ Humbert, Jean-Marcel. “Mariette Pacha and Verdi's *Aïda*”, *Antiquity*, Vol. 59, No. 226, 1985, p. 101.

¹⁹ Algunos autores afirmaron que el argumento de Mariette para *Aïda* no era original, sino que se trataba de la reelaboración de una pieza de Metastasio, famoso libretista del siglo XVIII. Incluso el propio hermano de Mariette, Édouard, lo acusó en 1904 de plagio: sostenía que su hermano había robado la trama de una novela, *La fiancée du Nil*, que él había comenzado a escribir durante una estadía en Egipto.

que se trataba de un argumento original. Llegó a dichas conclusiones después de analizar un vasto conjunto de cartas, entre las que se destacan las de Du Locle afirmando explícitamente que la autoría de la sinopsis correspondía al egiptólogo, pero además examinando el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca de la Ópera de París y la traducción al italiano que el mismo Verdi, asistido por su esposa, realizó de la “historia egipcia” que le habían hecho llegar.

No obstante, la relación de Mariette con *Aída* no se redujo únicamente a la elaboración del argumento. Ya sea por haberse tratado de un encargo del Jédive o por su propio rigor erudito, el egiptólogo se encargó del diseño de la escenografía y del vestuario que debían utilizarse en la *première*²⁰. Es en este punto en el que se hace visible su vínculo con la tradición científica del Iluminismo que comportaba, además, una considerable dosis de imperialismo, ya que, para elaborar los diseños, Mariette “no sólo empleó su vasta sabiduría sobre el Antiguo Egipto, sino que también tuvo como referencia la *Description* [napoleónica]”²¹.

La *Description de l'Égypte* es una obra monumental, que comprende decenas de volúmenes de texto, acompañados por innumerables ilustraciones y mapas. Como planteara Said, consiste en la producción científica colectiva resultante de la invasión napoleónica de Egipto, por lo cual, desde el momento de su realización, ya posee un vínculo estrecho con el fenómeno de la dominación imperial. Pero, además, la *Description* encarna de forma ejemplar las tendencias científicas del proyecto iluminista, con su afán enciclopedista, su confianza en el progreso de la civilización representada por Europa y su matriz orientalista. Si bien a lo largo de su trabajo Anne Godlewska analiza la *Description* en toda su extensión²², en las líneas siguientes nos concentraremos únicamente en el *Préface*, ya que resulta sumamente significativo para comprender cuál fue la imagen de Egipto que predominó en la obra y que, por ende, resultó ser un insumo fundamental para el trabajo de Mariette.

El Prefacio de la *Description* fue escrito por el matemático Jean-Baptiste Fourier. En su texto, Fourier se centra exclusivamente en el antiguo Egipto y prácticamente no

²⁰ De hecho, el estreno de la ópera debió posponerse porque tanto Mariette como la escenografía y el vestuario quedaron varados en París durante el sitio al que la ciudad se vio sometida en el marco de la guerra franco-prusiana.

²¹ Odrizola Otamendi, Asier. “La ‘Marcha triunfal’ europea sobre Egipto”, *Entremons. UPF Journal of World History*, No. 8, 2016, p. 79.

²² Godlewska, Anne. “Map, text and image. The mentality of enlightened conquerors: a new look at the *Description de l'Égypte*”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 20, No. 1, 1995, pp. 5-28.

otorga relevancia alguna al Egipto contemporáneo, es decir, al Egipto islámico. Durante el transcurso de su argumentación, el período de dominación musulmana de Egipto aparece como una época signada por la barbarie pero que no ha logrado corromper plenamente la vida y las costumbres del campesinado egipcio. De este modo, al trazar una línea de continuidad directa entre los campesinos del antiguo Egipto y los habitantes contemporáneos del país, Fourier pretende resaltar el carácter exógeno que representan los árabes y, asimismo, demostrar que su “barbarie” sólo es temporal, es decir, que existe la posibilidad de que Egipto retome el camino de la civilización. Por supuesto, para Fourier esa posibilidad está dada por la invasión francesa, oportunidad única de que Egipto regrese al mundo civilizado bajo la guía de una cultura ilustrada y, por ende, superior. “Lo que esto requería”, sostiene Godlewska, “era una conquista, no sólo una conquista armada sino también una conquista por parte de la ciencia”²³.

De esta forma, frente a los planteos de Humbert de que los diseños efectuados por Mariette constituían “una reproducción escrupulosamente *exacta* de lo *real*”, a partir de los cuales “los espectadores fueron *transportados* a la tierra de los faraones”²⁴ gracias a la erudición que éstos demostraban, para Godlewska la *Description* elabora una imagen particular y específica de Egipto, “inventa” y “encapsula” un Egipto nuevo en el marco de una tradición de pensamiento cuyo origen y cuyo destinatario principal es Europa. De este modo, “la *Description* (...) puede ser vista (...) como una forma de apoderarse de Egipto no sólo físicamente y por el momento, sino intelectualmente, en nombre de una tradición histórica y científica, y para la posteridad”²⁵.

A la luz de lo expuesto, es posible afirmar que Mariette desempeñó un considerable papel en la creación de *Aida*, que no se agotó únicamente en la elaboración del argumento inicial, puesto que también tomó parte en el diseño escenográfico y de vestuario para el estreno de la ópera en El Cairo y, en términos más generales, en la construcción de una imagen específica sobre Egipto a partir de su recurso a la *Description* como fuente de su relato. Un aspecto interesante es que la elección del país del Nilo no habría sido fortuita. Moreno García argumenta que Egipto se habría constituido en las décadas finales del siglo XIX en un “paraíso perdido” que oficiaría como escape frente a las transformaciones que estaban atravesando el capitalismo

²³ *Ibid.*, p. 8.

²⁴ Humbert, “Mariette Pacha and Verdi's *Aida*”, *op. cit.*, p. 103. Cursivas nuestras.

²⁵ Godlewska, *op. cit.*, p. 14.

industrial y las sociedades europeas²⁶. En este sentido, tanto aficionados como egiptólogos habrían colaborado en la construcción de una imagen del Egipto antiguo como un lugar exótico, donde había primado el orden y la armonía social, caracterizado por la prosperidad y grandiosidad. De este modo, se habría configurado una representación del Egipto faraónico que lo colocaba al margen del tiempo histórico y lo aislaba del contexto africano, al tiempo que lo valoraba positivamente por tratarse de “una sociedad, en suma, extrañamente armoniosa y conservadora bajo la mirada autoritaria pero paternal y benevolente del faraón”²⁷. Esta afirmación es sumamente interesante para ahondar en la caracterización del faraón en *Aida*. Si bien es la cabeza de un sistema político extremadamente rígido y autoritario, no aparece como un personaje cargado intrínsecamente de negatividad. Ese rol, por el contrario, es ocupado por Ramfis, y el faraón se nos presenta como un soberano firme, preocupado por su reino pero a la vez misericordioso, que es capaz de mostrar clemencia incluso con quienes se enfrentaron a Egipto por las armas.

4. Múltiples perspectivas en torno a *Aida*

Las ideas defendidas por Said actuaron como detonante para un vigoroso y renovador debate en torno a la interpretación de *Aida*, pero también respecto al género operístico en términos más generales. De este modo, desde diversas posiciones surgieron respuestas que intentaron refutar, profundizar y matizar sus planteos. En el desarrollo de dicha discusión, diferentes autores resaltaron las características particulares que definen a la ópera como un objeto cultural de dimensiones complejas, no sólo en lo que concierne a su proceso de producción, sino también en relación a un aspecto fundamental como es el contexto de representación. Por ejemplo, Ralph P. Locke ha resaltado que “la ópera es un producto cultural que tiene múltiples capas y, de hecho, uno cambiante, cuyos mensajes toman diferentes matices en diferentes producciones y representaciones, frente a públicos diferentes”²⁸.

²⁶ Moreno García, Juan Carlos. “Un mito tenaz: el Egipto antiguo o el paraíso perdido en la obra de los egiptólogos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX”. En Da Riva, Rocío y Vidal, Jordi (eds.), *Descubriendo el Antiguo Oriente. Pioneros y arqueólogos de Mesopotamia y Egipto a finales del s. XIX y principios del s. XX*. Barcelona: Bellaterra, 2015, pp. 103-122.

²⁷ *Ibid.*, p. 106.

²⁸ Locke, “*Aida and Nine Readings...*”, *op. cit.*, p. 60.

Por su parte, Drummond señala que “por su propia naturaleza, una ópera es más que una historia y un texto”²⁹. Sostiene que, además de estos dos componentes fundamentales, el género está atravesado por una dimensión interpretativa, en tanto el texto está mediado por el accionar de los intérpretes. Pero, a su vez, todo este entramado no puede escindirse del elemento definitorio de la ópera: la música. Esta dimensión musical, mantiene el autor, no sólo actúa como mediación en la transmisión del texto sino que incluso puede llegar a resignificarlo. De este modo, su crítica a Said reside precisamente en la casi nula atención que el autor palestino dedicó a la partitura de la ópera y a la relación que el discurso musical establece con el texto del libreto, ya que, en su opinión, se trata de un elemento imprescindible para comprender la caracterización que Verdi realizó de cada uno de los personajes.

Esta constatación de la complejidad del género operístico le permite reconocer que, en *Aída*, “el escenario egipcio podría ser considerado incidental”³⁰, en el sentido de que el mensaje que la obra busca transmitir iría más allá de un simple retrato del antiguo Egipto, y que podrían realizarse múltiples lecturas de la trama. En este sentido, un aspecto considerablemente positivo de los análisis que otorgan relevancia a las características distintivas de la ópera reside en su amplitud de miras interpretativa, es decir, en su reconocimiento de que una misma obra puede dar lugar a diversas interpretaciones que no necesariamente se oponen entre sí. En el caso particular de *Aída*, Locke esquematizó nueve interpretaciones sobre la ópera, desde aquella que adopta una posición extremadamente literal hasta la que se caracteriza por un enfoque metafórico³¹. En este apartado nos proponemos dar cuenta de esta multiplicidad interpretativa que rodea a *Aída* a partir de un análisis que presente aquellos planteos considerados más convencionales junto con los más renovadores que se han elaborado en los últimos años.

4.1. *Aída* y el *Risorgimento italiano*

Poco después de la aparición del trabajo de Said, el historiador y crítico Paul Robinson publicó un artículo cuyo fin era, principalmente, refutar los argumentos esgrimidos por el intelectual palestino. Si bien coincidía con Said al considerar a *Aída* un “*article de luxe imperial*”, un producto cultural que daba cuenta de la progresiva

²⁹ Drummond, John. “Said and *Aída*: Culture, Imperialism, Egypt and Opera”, *Critical Race and Whiteness Studies*, Vol. 10, No. 1, 2014, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ Locke, “*Aída* and Nine Readings...”, *op. cit.*, p. 49.

incorporación, en carácter subordinado, de Egipto al sistema mundial, Robinson señalaba que su análisis contaba con dos falencias importantes: en primer lugar, una lectura incorrecta del argumento de la ópera y, por otro lado, una desconsideración analítica con respecto a la música.

De este modo, frente al planteo de Said respecto a que *Aída* “crea” un Egipto orientalizado a partir de las posibilidades que le brinda el imperialismo europeo, Robinson, por el contrario, destaca que, en realidad, en la ópera Egipto cumple el rol no de víctima del imperialismo sino de agresor imperialista. Al mismo tiempo, Verdi, en vez de ser el mediador intelectual y creativo que pondría en práctica el imperialismo, sería para Robinson un artista de firmes principios antiimperialistas, lo cual se reflejaría en la simpatía que la ópera busca generar con respecto a las víctimas etíopes. Esto conduce al autor a afirmar que *Aída*, antes que un “espectáculo imperial” es, más bien, una obra antiimperialista, en la cual Egipto representaría la relación de explotación que las potencias europeas de finales del siglo XIX ejercen frente a sus dominios imperiales y, por extensión, Etiopía retrataría las penurias de los pueblos colonizados.

Estas interpretaciones hallan sustento, según Robinson, en la música compuesta por Verdi. En este sentido, Egipto aparece en la ópera acompañado de una “música que puede describirse (...) como distintivamente europea, en tanto Verdi confía en los significados armónicos, melódicos y rítmicos más tradicionales para evocar una impresión de poder, autoridad y poderío militar”³². En el mismo sentido, el autor señala una importante cuestión: que Verdi

*“coloca la música de Ramfis y los sacerdotes egipcios dentro de una textura contrapuntística, uniéndolos de este modo musicalmente con uno de los procedimientos musicales europeos más antiguos y tradicionales, asociado sobre todo, (...) con la música religiosa de Johann Sebastian Bach”*³³

Por el contrario, la música “oriental”, esto es, la que no responde a los cánones europeos, se restringe en la ópera sólo a dos funciones: para evocar ese lugar exótico que es Etiopía y, en el caso egipcio, para funciones ceremoniales. Si, para el primer caso, Robinson señala especialmente la escena de Aída en el acto III donde la princesa etíope rememora su patria, con respecto a la música ceremonial menciona tanto las

³² Robinson, Paul. “Is *Aida* an orientalist opera?” *Cambridge Opera Journal*, Vol. 5, No. 2, 1993, p. 136.

³³ *Ibid.*, p. 136.

ceremonias litúrgicas (la consagración del primer acto, los momentos iniciales del acto III y la escena final de la ópera) como los ballets (la danza de las sacerdotisas en el acto I, la danza de los pequeños esclavos moros al comienzo del segundo acto y el *ballabile* que acompaña a la Escena Triunfal). El reconocimiento de elementos musicales exóticos en dichas escenas conduce al autor a señalar que “la antítesis entre música exótica y no exótica parece volverse un código para la diferencia tanto étnica como de género”³⁴.

A partir de estos argumentos, Robinson sostiene que, si bien en ciertas ocasiones la música “oriental” aparece asociada con Egipto, esto no redundaría en la construcción de un Egipto orientalizado. Por el contrario, los orientalizados serían los etíopes, víctimas del imperialismo egipcio y encarnación del Otro étnico, y en términos más generales, las mujeres. De este modo, concluye que es erróneo analizar *Aída* a partir del avance imperialista sobre Egipto en las postrimerías del siglo XIX. Su propuesta alternativa consiste en vincular la ópera de forma más estrecha con el *Risorgimento* italiano. Robinson sostiene que Verdi habría asociado al Egipto agresor con el Imperio austrohúngaro y, por lo tanto, Etiopía representaría a la dominada y dividida península italiana. Dentro de la misma línea, la caracterización hostil de Ramfis y los sacerdotes sería una muestra del anticlericalismo verdiano, al resaltar la complicidad del clero católico con el invasor austríaco y la oposición de la Iglesia católica al proceso de unificación italiana. Como resultado, el autor considera que *Aída* es en realidad “una ópera italiana más que una ópera orientalista, (...) el último ejemplo de la tradición de óperas políticas de Verdi que se remonta hasta la década de 1840”³⁵.

A pesar de su férrea defensa del sustrato “risorgimental” de *Aída*, el planteo de Robinson no está exento de omisiones e interpretaciones sesgadas. En primer término, su lectura de Said es, como mínimo, incompleta. La gran complejidad interpretativa que éste propuso en sus trabajos es simplificada por Robinson en una única perspectiva: que la ópera recrea un Egipto orientalizado, lo que para este autor equivale a decir que presenta un Egipto caracterizado con los estereotipos que los europeos de finales del siglo XIX habían elaborado para describir al mundo oriental. Como ha afirmado Locke, esta lectura sesgada es la que mina su argumento respecto a que Said habría obviado el hecho de que en la obra es Egipto el que cumple un papel agresivo³⁶. De este modo, no

³⁴ *Ibid.*, p. 138.

³⁵ *Ibid.*, p. 140.

³⁶ Locke, “*Aida and Nine Readings...*”, *op. cit.*

puede reconocer que, efectivamente, Said había brindado una posible explicación de ese rol: las campañas militares que el Jedive había lanzado en las décadas de 1860 y 1870 para conquistar los territorios al sur de Egipto.

Pero, asimismo, la propia teoría de Robinson respecto a que la música “oriental” de *Aída* está relacionada con la diferencia étnica y con las mujeres no resulta ser tan sólida. En este sentido, si las escenas ceremoniales están asociadas a la música exótica, no explica por qué una ceremonia tan importante como el juicio a Radamés se mantiene dentro de los cánones occidentales. De la misma forma, aunque reconoce que el acto III comienza con un coro de sacerdotes egipcios, un coro masculino, para Robinson esto no atenta contra su hipótesis general debido a que los sacerdotes entonan una oración a Isis, “madre y esposa de Osiris”. Aquí residiría, en el texto que se canta antes que en los cantantes mismos, la asociación entre mujeres y música ceremonial “oriental”. Sin embargo, esto no le impide al autor señalar que el coro de las sacerdotisas de la segunda escena del primer acto también se enmarca dentro de su hipótesis general, a pesar de que en este caso son mujeres que le cantan al “*possente Ptah*”, es decir, a una figura masculina. Sin actuar en desmedro de su interpretación pro-*Risorgimento*, que posee coherencia y tiene además la virtud de reconocer en *Aída* la tradición operística “patriótica” italiana de la que Verdi fue un gran exponente, el planteo de Robinson cae en una visión unívoca de la obra. Es esto lo que no le permite reconocer la complejidad de la interpretación de Said ni distinguir que, junto a su propuesta, pueden coexistir otras que no implican su invalidación.

4.2. *Aída* en el Egipto decimonónico

En años recientes, ha surgido una serie de nuevas interpretaciones en torno a *Aída* que discuten tanto con el planteo de Said como con la respuesta, ya convencional, de Robinson. En este sentido, y reconociendo justamente que una ópera puede acarrear diversos significados en función de su contexto de representación, se encuentran interpretaciones novedosas que buscan entender qué mensajes y qué significados pudo haber transmitido la obra en el momento de su estreno, esto es, en el mismo Egipto.

Dentro de este marco se encuentra el planteo de Gauthier y McFarlane-Harris³⁷. En una interesante crítica, estos autores sostienen que los trabajos de Said están

³⁷ Gauthier, Christopher R. y McFarlane-Harris, Jennifer. “Nationalism, Racial Difference, and ‘Egyptian’ Meaning in Verdi’s *Aida*”. En André, Naomi, Bryan, Karen M. y Saylor, Eric (eds.), *Blackness in Opera*, Urbana-Chicago-Springfield: University of Illinois Press, 2012, pp. 55-77.

permanentemente encasillados en la lógica binaria que opone a Oriente y Occidente. De este modo, señalan que, si bien Said critica la construcción esencialista que Occidente realiza de Oriente, él mismo no puede dejar de considerar al mismo Oriente como una entidad homogénea, sin fisuras, sin diferencias hacia su interior, y agregan que esto hace que “en el planteo de Said, sólo Occidente posee agencia, mientras Oriente languidece pasivamente, sujeto al discurso de la inferioridad y su concomitante intervención colonial”³⁸. En contraposición a esto, su propuesta consiste en entender que, además de la dominación europea, *Aída* puede hacer referencia a otros fenómenos. En este sentido, elaboran una interpretación que, además de contemplar la situación egipcia hacia finales del siglo XIX, toma en consideración la construcción de un nacionalismo egipcio articulado en torno a nociones de diferencia racial y al imperialismo intra-africano. La hipótesis de los autores es que “para los egipcios, *Aída* puede haber hablado al sentido de una emergente identidad egipcia, una identidad al menos parcialmente forjada en relación a los africanos de piel más oscura que viven en el sur”³⁹.

La primera constatación que los autores realizan es que la protagonista de la ópera es una esclava negra que se encuentra a merced de la princesa Amneris y en el fragor de la lucha entre Egipto, representado por Radamés, y Etiopía, encarnada en la figura de su padre, Amonasro. La dimensión étnica-racial no es un aspecto menor: “representados con una piel más oscura que los personajes egipcios, los etíopes en *Aída* se convierten en los representantes visuales de lo que Egipto no es”⁴⁰. Asimismo, los egipcios ponen en juego en la ópera un discurso que opera a través de una serie de estereotipos que caracterizan a los etíopes como “bárbaros” y “salvajes”. De esta forma, en la obra los egipcios construyen una Alteridad étnica y nacional definida a partir del control que ejercen sobre los cuerpos y las identidades de ese Otro, en tanto “negro” etíope que puede ser esclavizado, y a su vez caracterizada por su inferioridad respecto a la identidad egipcia.

Los autores rastrean esta superioridad egipcia en numerosos pasajes de la ópera: en el dúo entre Amneris y Aída en el acto II y, muy especialmente, en la gran escena de Amneris en el cuarto acto. En el dúo que mantiene con Radamés, la princesa le da un ultimátum: si elige casarse con ella, podrá vivir; pero si decide permanecer fiel a Aída, su destino será la muerte. Gauthier y McFarlane-Harris interpretan esta escena como un

³⁸ *Ibid.*, p. 57.

³⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 53.

intento de Amneris por reforzar la identidad egipcia de Radamés utilizando como estímulo el estrecho vínculo que ella tiene con el poder. Se trata de una oferta que Aída no puede ofrecerle. En este sentido, “todo lo que queda para Radamés y Aída es una oscuridad que es a la vez elegida”, porque Radamés se mantiene fiel a Aída y ella decide volver a morir con él, “e inevitable”, ya que “Aída no eligió su raza o su origen nacional, pero cualquiera que la elija comparte su destino”⁴¹. De este modo, la ópera habría puesto en escena el sustrato ideológico racial y nacional del Egipto decimonónico, sustrato que estaba basado en la construcción de la inferioridad de los pueblos que habitaban las zonas al sur del país del Nilo.

El trabajo de Gauthier y McFarlane-Harris propone una interpretación que privilegia los sentidos que la ópera podría haber transmitido al público en su estreno en Egipto, sentidos que habrían coadyuvado a la construcción de una identidad nacional egipcia en contraposición a otros pueblos africanos. En esta línea, su planteo va más allá de la típica relación dicotómica entre el agresor imperialista (Europa) y el país colonizado (Egipto), para complejizarla a la luz de la política de expansión territorial que estaba desarrollándose bajo el gobierno del Jédive.

4.3. Aída y la situación europea a fines del siglo XIX

Entre las interpretaciones que surgieron al calor de la discusión inaugurada por los trabajos de Said se encuentran aquellas que tienden a considerar a *Aída* como una ópera antiimperialista. A diferencia de Robinson, estas interpretaciones no reducen el carácter anti imperial de la obra a la específica situación italiana previa a la unificación, sino que lo expanden para hacer referencia a cualquier tipo de dominación imperial, incluyendo la expansión imperialista europea de finales del siglo XIX. Locke plantea esta interpretación a partir de una reseña sobre *Cultura e imperialismo* que publicó el historiador británico John MacKenzie⁴². Este autor defendía, frente a Said, el compromiso político de Verdi con el antiimperialismo, no sólo en lo que se refería a la situación italiana como víctima de las agresiones austríacas o francesas, sino en términos más generales que podían llegar a incluir la situación colonial de muchas regiones de Oriente.

Para apoyar su afirmación, MacKenzie recurría a una fuente que a menudo había pasado desapercibida: una entrevista que en 1896 el compositor había concedido a su

⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

⁴² Locke, “*Aida and Nine Readings...*”, *op. cit.*

amigo Italo Pizzi. En dicha entrevista, Verdi no sólo castiga a los británicos por el dominio que ejercen sobre la India, sino que además expresa su rechazo a la política llevada adelante por la propia Italia en relación a Etiopía, descreyendo de la supuesta superioridad cultural europea y reconociendo también la complejidad y riqueza de los pueblos que estaban siendo subyugados por los europeos⁴³. Aunque realizada con posterioridad al estreno de *Aida*, tanto MacKenzie como Locke consideran que la entrevista brinda la posibilidad de plantear que Verdi mantuvo a lo largo de su vida un enorme compromiso con el derecho de los pueblos a la autodeterminación y, por ende, que la trama de *Aida* manifestaría el rechazo del compositor hacia cualquier tipo de dominación imperial, representada simbólicamente por Egipto.

4.4. *Aida* metafórica

Entre las interpretaciones más recientes de *Aida* se encuentran también aquellas que consideran que la ópera posee un carácter metafórico. De acuerdo con estas lecturas, *Aida* sería una metáfora que refiere a cualquier situación, en cualquier tiempo y lugar, en la cual las iniciativas y derechos de los individuos no pueden desenvolverse en plenitud. Las óperas, como *Aida*, que recurren a abundantes estereotipos para caracterizar a sus personajes permiten, según Locke, interpretar los respectivos argumentos como

*“alegorías de lo que podrían (...) ser denominadas propensiones y circunstancias humanas universales –abuso de poder, interferencia parental (como en el caso de Amonasro), prejuicios de clase y de género, necesidad de tolerancia, firmeza y resistencia en la adversidad, por ejemplo–”*⁴⁴

El artículo de Steven Huebner podría incluirse en esta categoría⁴⁵. Su planteo general consiste en criticar las interpretaciones que han resaltado en *Aida* la importancia del patriotismo. A partir de un análisis del argumento y de varios números musicales de la ópera, sostiene que en realidad ningún miembro de la pareja protagonista actúa

⁴³ *Ibid.*, p. 72. Cabe destacar el momento en el que Verdi brinda la entrevista: en 1896 el intento italiano por conquistar Etiopía terminó en un estrepitoso fracaso.

⁴⁴ Locke, Ralph. P. “Beyond the exotic: How 'Eastern' is *Aida*?”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 17, No. 2, 2005, p. 62.

⁴⁵ Huebner, Steven. “‘O patria mia’: Patriotism, dream, death”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 14, No. 1-2, 2002, pp. 161-175.

movido por un sentimiento de lealtad hacia su patria. Más bien, ambos estarían enfrascados en la construcción de un mundo ideal e imaginario en el que podrían vivir su amor en libertad; en términos del autor, “Aída y Radamés crean una barrera entre ellos y la realidad brutal de la política egipcia [y de] la política etíope”⁴⁶. La primera, porque de continuar con su relación, los condenaría (como efectivamente sucederá) a la muerte; la segunda, porque significaría la sumisión completa, especialmente de Radamés, a la autoridad de Amonasro, un personaje caracterizado de forma compleja pero no siempre positiva. Al ser cuestionados ambos regímenes políticos, Huebner sugiere que, “si uno buscara una lección política en la ópera (...), al igual que cualquier expresión política de cualquier tipo, el patriotismo o la actividad patriótica es a menudo una cuestión de manipulación y uso personal”⁴⁷. Según su planteo, una vez instituidos los Estados nacionales de tradición liberal-burguesa occidental, éstos deben negociar permanentemente con los individuos que aspiran a alcanzar un margen de autonomía. Y es en este punto en el que vuelve la mirada hacia Italia: se ha conformado un Estado-Nación unificado, por lo que *Aída* daría cuenta de estas tensiones que deben ser resueltas.

Por su parte, Ralph P. Locke es uno de los principales defensores de la idea de que múltiples interpretaciones pueden coexistir en el análisis de una ópera y, particularmente, de la denominada interpretación metafórica. Un planteo recurrente en sus trabajos, sobre todo en referencia a *Aída*, es que

*“lo que vemos en escena en esta ópera –como en la mayoría de las óperas ‘exóticas’ e ‘imperiales’– puede ser tomado a la vez literal y metafóricamente, de modo que los varios Otros –personas que son Otros para nosotros (...)- resultan ser después de todo nosotros, y llegan a serlo tanto más fácilmente en virtud de la intensidad y especificidad de su Alteridad retratada”*⁴⁸

Combinando elementos de la trama con los números musicales, plantea la posibilidad de que los mensajes que transmite la ópera vayan más allá del significado del texto escrito, permitiendo entonces una caracterización más compleja de los personajes y de las escenas.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 173-4.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁸ Locke, “Beyond the exotic...”, *op. cit.*, p. 107. Cursivas del autor.

Desde su punto de vista, en *Aída* Egipto no aparece vinculado con Oriente sino más bien con Occidente, pero particularmente con un mundo occidental que no es el de finales del siglo XIX sino un Occidente previo, menos desarrollado. Este análisis se sostiene a partir del examen de tres escenas diferentes: por un lado, el dúo entre Ramfis y Radamés en la consagración del primer acto y la escena del juicio en el acto IV; por el otro, la famosa Escena Triunfal del segundo acto. Esta condición primitiva de Egipto se refleja, en el primer caso, en la línea vocal de los intérpretes, caracterizada por el autor como pre-gregoriana, lo cual calificaría al régimen egipcio, más allá de su arcaísmo, como autoritario, represivo e inhumano. En cuanto a la Escena Triunfal, considerada como el momento máximo de autocelebración del Egipto operístico, Locke afirma que la estridencia de las trompetas brinda esta imagen de glorificación pero, al mismo tiempo, demuestra que la hegemonía egipcia es débil y está potencialmente condenada a fracasar, en tanto “la fanfarria que los heraldos tocan con aquellas largas trompetas le confiere un vívido carácter a la jerarquía militar de Egipto: una arrogancia ostentosa que puede caer en la vulgaridad y en el falso esplendor”⁴⁹.

Pero si el régimen egipcio parece ser menos esplendoroso de lo que aparenta, la principal figura del gobierno etíope tampoco es presentada de forma totalmente positiva. Si bien Amonasro es retratado como un líder profundamente comprometido con la libertad de su pueblo, su figura es ambigua. En el transcurso de la Escena Triunfal inicia una conmovedora súplica de piedad al faraón, pero no hay que olvidar que el rey etíope se presenta bajo un disfraz y, como bien señala el autor, inmediatamente sus palabras se transforman en un susurro, digno de un conspirador, en el que anuncia a su hija que llevará adelante una *vendetta* asesina que causará la destrucción de Egipto. Justamente frente a este peligro se dirigen las advertencias de Ramfis y el resto del sacerdocio, cuestionando la aparente sinceridad de la súplica y “recordándonos que la cuestión aquí puede ser una guerra entre dos imperios violentos y rivales, no un triunfo unilateral sobre inocentes cazadores-recolectores”⁵⁰.

A su vez, Amonasro es retratado como un manipulador nato, que no duda en ejercer la violencia, incluso contra su propia hija. En su dúo del acto III, frente a la resistencia de Aída por cumplir sus deseos, el rey etíope la amenaza invocando a los fantasmas de los compatriotas fallecidos por causa de la guerra y recurriendo al espectro de la propia madre de Aída para maldecirla. Locke señala además que la manipulación de Amonasro

⁴⁹ Locke, “*Aida* and Nine Readings...”, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 69.

estaría presente también en su supuestamente bondadosa invitación a Radamés para que huya con él y su hija hacia los bosques etíopes. Según esta interpretación, el rey no estaría deseando la felicidad de la pareja, sino que estaría previniendo un posible arrepentimiento del soldado que haría que éste revelara inmediatamente todo lo sucedido a las autoridades egipcias, lo cual conllevaría el fracaso absoluto del plan ideado por Amonasro⁵¹.

Este complejo análisis de determinados momentos de *Aida* permite a Locke reconocer que los personajes pueden también representar, además del rol asignado para dotar de coherencia al argumento de la ópera, tipos con capacidad de ser abstraídos de la trama concreta para ser resignificados a la luz de las características de la sociedad en la que viven los espectadores de la obra e, incluso más allá, para adquirir condición de universalidad, esto es, de encarnar condiciones plausibles de afectar a cualquier sujeto en cualquier contexto. En este sentido, sostiene que, por intermedio de estos tipos, la ópera “permite a los miembros de la audiencia establecer conexiones implícitas con las estructuras sociales y los rasgos o el carácter de su propio tiempo y lugar, de cualquier tiempo y lugar”⁵². De este modo, Locke afirma en primer término que, para los contemporáneos de Verdi, Amonasro podría representar a una figura política antisistema como Garibaldi, que Ramfis sería la encarnación del poder religioso que fue cómplice y legitimó el avance conquistador, que los etíopes personificarían a las masas oprimidas y que Amneris constituiría un buen retrato de las clases altas indiferentes a la suerte de los sectores subalternos. Pero, a continuación, y aquí reside la condición de universalidad, señala que Amneris y Ramfis –podría agregarse a Amonasro– representan la crueldad de aquellos que controlan el poder, mientras que Radamés personificaría a toda persona que ha fracasado en su intento de transformar un sistema cruel y opresivo, y Aída sería la encarnación de los oprimidos, aquellos sectores que, víctimas de la explotación, no pueden desarrollar su vida en libertad e igualdad plenas.

Como hemos visto en el transcurso de este apartado, el campo interpretativo en torno a *Aida* se amplió considerablemente con posterioridad a los trabajos de Said. Mientras ciertos análisis buscaron refutarlos completamente (Robinson), otros han matizado sus argumentos (Gauthier y McFarlane-Harris) y, en otros casos, sus planteos han dado lugar a lecturas sumamente novedosas, como aquellas que buscan extender sus

⁵¹ Locke, “Beyond the exotic...”, *op. cit.* Nótese que, a la luz de esta interpretación, los temores de Amonasro están bien fundados: en vez de huir con su amada, Radamés permanece en Egipto y se coloca a disposición de las autoridades egipcias.

⁵² *Ibid.*, p. 131.

temáticas a situaciones universales (Locke). Dos elementos resultan fundamentales, a nuestro juicio, para poder esbozar una interpretación de la obra: por un lado, no dejar de lado la dimensión musical, aspecto crucial en el género operístico, y en la medida de lo posible, intentar vincularla con el argumento; por el otro, considerar que pueden coexistir múltiples interpretaciones de la obra, que dependerán no sólo del contexto de producción de la ópera, sino también del contexto de representación, donde la producción escénica, los intérpretes, el público y el marco social actúan como factores relevantes a la hora de entrever los potenciales significados transmitidos por la obra.

5. Reflexiones finales: Multiplicidad interpretativa vs. representación unívoca

A lo largo de este trabajo, intentamos abordar algunas discusiones que se han generado en las últimas décadas en relación a las diversas formas de interpretar una pieza del repertorio operístico: *Aída*, de Giuseppe Verdi. Partiendo de las ideas esgrimidas por Edward Said, que articulaban a la ópera con la práctica imperial y el orientalismo, hemos observado cómo el campo interpretativo en relación a la obra se amplió considerablemente. Asimismo, a partir del planteo de Said y de la indagación en torno a la labor del egiptólogo Auguste Mariette en el proceso de creación de *Aída*, hemos podido ahondar en las raíces imperiales de la disciplina egiptológica, en una genealogía que se remonta a la invasión napoleónica de Egipto en las postrimerías del siglo XVIII. Por último, hemos analizado algunas de las variadas interpretaciones que, con posterioridad a Said, se han formulado con respecto a una de las óperas más célebres del repertorio. En este análisis, hemos destacado particularmente las características distintivas del género operístico (su dimensión musical, la incidencia insoslayable del contexto de representación), así como también la idea de que en una misma ópera pueden coexistir de forma simultánea interpretaciones diversas que, más que enfrentarse entre sí, ofrecen miradas complementarias de la obra. Precisamente, consideramos que en la posibilidad de rastrear interpretaciones variadas en la ópera, así como en la capacidad de *Aída* de interpelar a las más diversas audiencias se encuentra la razón por la cual esta obra ha gozado de una popularidad ininterrumpida desde el momento de su estreno, hace casi 150 años.

Sin embargo, esta multiplicidad interpretativa a la que aludimos no ha logrado plasmarse en el plano visual (escenografía, vestuario, etc.) que rodea a toda representación operística. En este sentido, las puestas en escena de *Aída* han tenido

numerosas dificultades para alejarse de los marcos tradicionales que la encasillan en una ópera ambientada en (y sólo en) el Egipto antiguo. Las producciones escénicas consideradas “modernistas” o simplemente no tradicionales no sólo han sido minoritarias sino que, cuando se han llevado a cabo, han cosechado un resonante fracaso. De este modo, una imagen del antiguo Egipto que, como vimos, fue construida por y para Europa durante el siglo XIX se reproduce continuamente, reduciéndola a una estética inmutable, exótica y pomposa. En resumen, las puestas en escena tradicionales tienden a escindir el significado superficial de los sentidos más profundos que operan en la ópera, reproduciendo estereotipos sobre las culturas orientales que permanecen anclados en el imaginario cultural occidental.

Cabría preguntarse si *Aïda*, una ópera basada en la supuesta veracidad y exactitud con la que representó sus escenarios, no ha quedado por esa misma razón obligada a reproducir su trama de aquella forma, incluso hasta hoy. En todo caso, en épocas donde apremia la llamada “formación de nuevos públicos” para el género lírico, resulta imprescindible presentar la obra en toda su complejidad. Se trata de un desafío que queda, todavía, por delante.

6. Referencias bibliográficas

- Drummond, John. “Said and *Aïda*: Culture, Imperialism, Egypt and Opera”, *Critical Race and Whiteness Studies*, Vol. 10, No. 1, 2014, pp. 1-12.
- Gauthier, Christopher R. y McFarlane-Harris, Jennifer. “Nationalism, Racial Difference, and ‘Egyptian’ Meaning in Verdi's *Aïda*”. En André, Naomi, Bryan, Karen M. y Saylor, Eric (eds.), *Blackness in Opera*, Urbana-Chicago-Springfield: University of Illinois Press, 2012, pp. 55-77.
- Godlewska, Anne. “Map, text and image. The mentality of enlightened conquerors: a new look at the *Description de l'Égypte*”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 20, No. 1, 1995, pp. 5-28.
- Huebner, Steven. “‘O patria mia’: Patriotism, dream, death”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 14, No. 1-2, 2002, pp. 161-175.
- Humbert, Jean. « À propos de l'égyptomanie dans l'œuvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra *Aïda* », *Revue de musicologie*, Vol. 62, No. 2, 1976, pp. 229-256.

- Humbert, Jean-Marcel. "Mariette Pacha and Verdi's *Aida*", *Antiquity*, Vol. 59, No. 226, 1985, pp. 101-104.
- Locke, Ralph P. "Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater", *Opera Quarterly*, Vol. 10, No. 1, 1993, pp. 49-64.
- Locke, Ralph P. "Beyond the exotic: How 'Eastern' is *Aida*?", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 17, No. 2, 2005, pp. 105-139.
- Locke, Ralph P. "*Aida* and Nine Readings of Empire", *Nineteenth-Century Music Review*, Vol. 3, No. 1, 2006, pp. 45-72.
- Moreno García, Juan Carlos. "Un mito tenaz: el Egipto antiguo o el paraíso perdido en la obra de los egiptólogos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX". En Da Riva, Rocío y Vidal, Jordi (eds.), *Descubriendo el Antiguo Oriente. Pioneros y arqueólogos de Mesopotamia y Egipto a finales del s. XIX y principios del s. XX*. Barcelona: Bellaterra, 2015, pp. 103-122.
- Odrizola Otamendi, Asier. "La 'Marcha triunfal' europea sobre Egipto", *Entremons. UPF Journal of World History*, No. 8, 2016, pp. 72-91.
- Robinson, Paul. "Is *Aida* an orientalist opera?" *Cambridge Opera Journal*, Vol. 5, No. 2, 1993, pp. 133-140.
- Said, Edward W. "El imperio en acción: *Aida* de Verdi". En Said, Edward W., *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 185-216.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2009.