

NORMA, LA ÓPERA IMPOSIBLE

Joan Matabosch

Norma es una ópera sobre una mujer que vive dos vidas imposibles de conciliar. Por un lado, en un contexto de gran inseguridad política, es la líder moral y religiosa de su comunidad, la virgen que dicta sus leyes y sus acciones de resistencia. Y, por otro, es una madre que ha tenido dos hijos ilegítimos con un amante que, encima, es el mayor enemigo de su pueblo. La incongruencia de su vida va a explotar tarde o temprano, y *Norma* es la historia de esta explosión y de sus consecuencias. La historia transcurre en la antigua, misteriosa y brutal cultura celta, amenazada por la invasión de un imperio mucho más moderno y mejor armado, el romano. Los celtas acabarán ejecutando a los cabecillas de los intrusos romanos y a sus propios traidores, como Norma. Y este gesto final de purificación será el que permitirá que esas dos partes irreconciliables de la personalidad de Norma, finalmente fusionadas, adquieran auténtica grandeza. Ella escoge la opción de morir, decisión que la redimirá de las incongruencias de su vida.

Bellini compone su ópera en pleno fervor belcantista decimonónico, en el momento álgido del romanticismo teatral. Era un mundo reaccionario que había decapitado los valores liberales de la Revolución Francesa, con la censura imponiendo su criterio sobre lo que resultaba tolerable sobre el escenario de un teatro. Y eso pese a que el teatro era uno de los escasos ámbitos en los que todavía era posible algo de libertad, de creatividad, de reflexión. Podían recrearse historias de pasiones privadas, podía idealizarse el mundo natural y podían incluso utilizarse temas históricos alejados en el tiempo para aludir a asuntos tan espinosos como la tiranía de los extranjeros que estaban imponiendo su propia cultura imperial a esa Italia parcialmente gobernada por ocupantes austríacos. Historias como las de *Norma*, de pueblos defendiéndose de la conquista romana, tenían un sentido muy fácilmente identificable para los espectadores italianos. El *tema* no aparecía explícito en la trama, pero todo el mundo comprendía exactamente de qué se estaba hablando y por qué. La asimilación de los milaneses a los galos era, por parte del público, automática. Se sentían, como dice Theodor Mommsen de los galos, «un pueblo testarudo, ingobernable, con tendencia a la resistencia, que sólo se puede dominar con especial severidad».

Subyace ese trasfondo patriótico en la trama de *Norma*, desde luego, siempre desde una apasionada reivindicación del nuevo credo romántico. Hasta la época de Bellini, una tragedia se tenía que situar necesariamente en una zona *clásica* de la historia, entre personajes griegos o romanos. Los románticos creían, por contraste con los neoclásicos, que las normas del teatro clásico ahogaban la expresión de los grandes sentimientos. Si se querían expresar emociones sinceras, auténticas y libres, había que evitar la coraza de las togas romanas. *Norma* no las evita totalmente pero esquiva la perspectiva de los romanos y transfiere el protagonismo a los celtas,

por los que muestra toda su simpatía. Los románticos veían a los romanos como una civilización casi universal que diluía el sentido de comunidad y de pueblo. Por eso, la ópera está concebida para que la perspectiva del público sea la de las tribus rebeldes a Roma, con sus rituales, sus objetos sagrados y sus jerarquías.

Norma será, de hecho, uno de los títulos que marcarán el camino a las óperas patrióticas italianas que llegarán a su apogeo con las de Verdi de la década de 1840. No sólo por su temática sino también por sus estructuras musicales, que Verdi hará suyas. Es evidente que en la introducción de *Nabucco* late la vigorosa *stretta* concluyente del coro inicial de *Norma* (“Dell’aura tua profetica”), una desesperada llamada a la acción de todo un pueblo. Y en el acto 2, como explica el musicólogo Francesco Izzo, «el coro responde a la colérica llamada a las armas de Norma con un breve pero contundente himno de guerra (“Guerra, guerra! Le galliche selve”); aquí también el tema y la métrica decasílaba del poema sirvieron como inspiración para las declaraciones patrióticas de las óperas de Verdi».

En cualquier caso, por mucho que Bellini y Felice Romani reflejen elocuentemente, en el contexto de guerra civil de *Norma*, la situación de Milán en la época del estreno, quien acabará ganando la partida en el escenario no serán ni los invasores ni los invadidos sino el majestuoso *melodismo* de esta obra irresistible. Todo es magistral: desde la etérea “Casta diva” hasta sus dúos dramáticamente vibrantes o su trágica escena final “Qual cor tradisti, qual cor perdesti”, que Gaetano Donizetti reconocía que le «emocionaba hasta las lágrimas» en una carta que escribió, conmovido, tras asistir a una representación protagonizada por Giuditta Pasta. La increíble belleza melódica de *Norma* suele convertir todo lo que no sean las voces y sus heroicas hazañas en meros objetos de *atrezzo* teatral. Y eso pese a la innegable fuerza dramática de sus personajes, inmersos en un conflicto amoroso deliberadamente calcado de la *Medea* de Eurípides: una mujer traicionada por su amante y padre de sus dos hijos, enamorado de otra mujer. El conflicto es el mismo pero el desenlace es antitético. En la tragedia de Eurípides, cuando Medea se entera de que Jasón, su marido, la ha traicionado, mata a sus dos hijos para vengarse de él hiriéndolo en lo que más ama; en la ópera de Bellini, en cambio, Norma perdona a su competidora, no se atreve a consumar el asesinato de sus hijos y acaba muriendo, por amor, junto al hombre que la ha traicionado. El contraste ejemplifica perfectamente la diferencia entre la tragedia griega y el drama burgués romántico. Se trata ciertamente de un romanticismo ya diluido, complaciente, sombra del movimiento que Octavio Paz definía como «una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir».

Norma es una sacerdotisa, pero también –como explica Izzo– «es una líder que tiene el poder de influir en asuntos políticos y militares. Es más, se vale de su liderazgo y carisma para perseguir sus propios propósitos, protegiendo a Pollione de la furia de los druidas. Que Pollione domina los pensamientos de Norma, incluso en el contexto de un solemne rito religioso, es más que evidente en la *cabaletta* “Ah bello, a me ritorna”, un largo aparte en que Norma jura defender a su amado

“frente al mundo entero”».

Giuditta Pasta fue quien estrenó *Norma* contribuyendo a definir la cuerda de “soprano dramático d’agilità”, pero quien se convertiría poco después en la gran Norma del siglo XIX fue precisamente la soprano que estrenó el papel de Adalgisa, Giulia Grisi. En sí mismo, el término “soprano dramático d’agilità” subraya que el canto sigue dos direcciones divergentes: por un lado –explica el musicólogo Rodolfo Celletti– «una vocalización tensa, vigorosa, *spianata* –es decir, silábica y privada de florituras y pasajes vocalizados– y, normalmente, presidida por una austera concisión declamatoria; y, por otro, una escritura *ornata*, rica en pasajes de agilidad y, en definitiva, de carácter virtuosístico». Desde el punto de vista técnico, se trata de dos orientaciones antitéticas: el canto *spianato* y tenso presupone un tipo de fonación y una búsqueda de efectos que se encuentran en las antípodas del canto virtuosístico. Este es el desconcertante perfil vocal que se exige a la protagonista de *Norma* y que, como solía suceder en la época, se corresponde a las singularidades vocales de la primera intérprete del papel. Como tantos otros, este fue un rol escrito *ad personam*. Giuditta Pasta había sido una famosa contralto rossiniana, con una coloratura deslumbrante, cuya tesitura evolucionó hacia la de soprano sin perder un registro central singularmente rico y vigoroso que Bellini se propuso poner de manifiesto. Esta es precisamente una de las dificultades de la escritura vocal de *Norma*. La plegaria “Casta diva” transcurre en un registro peligrosamente agudo, y, encima, la *cabaletta* exige auténticas acrobacias vocales necesitadas de una técnica de acero. Pero otras escenas del personaje de Norma se expanden en la zona central y grave, como sucede en el terceto del acto primero “Oh non tremare, o perfido”; o en el recitativo dramático del inicio del segundo acto “Dormono entrambi”. En cambio, Norma vuelve a tener que vérselas con una tesitura aguda en el dúo con Adalgisa “Mira o Norma” y, al contrario, con una tesitura casi de mezzosoprano en la escena con Pollione “In mia mano alfin tu sei”. Es, como se ve, un personaje lleno de escollos vocales, que se unen a los de tipo expresivo e interpretativo: necesita una vasta gama de claroscuros para transmitir los diversos momentos psicológicos del personaje y para dar sentido al paso del canto afectuoso y elegíaco al canto *concitato* y declamatorio. Además, debe ajustarse a los acentos de una verdadera heroína trágica neoclásica, con todo lo que implica de expresión larga y majestuosa, en algunos momentos incluso grandilocuente.

También el personaje de Adalgisa se las trae. Desde hace un siglo lo habitual es confiarlo a una mezzosoprano, pese a que la escritura vocal exige en los dúos con Norma una extensión de la gama aguda que pocas mezzosopranos poseen. El papel fue originariamente escrito para una “soprano di agilità” con un color de voz más claro de lo que es habitual escuchar actualmente. El cambio se produjo al retirarse la Pasta y tras la muerte de la Malibran, ambas en sus orígenes contraltos rossinianas. La dificultad del rol de Norma y el virtuosismo agudo de algunos fragmentos provocó que comenzara a interpretarse por voces de timbre más claro de lo que había previsto Bellini. Esto podía llevar a la indeseable situación de que los dos timbres de Norma y Adalgisa fueran demasiado similares, y así se acabó instituyendo la tradición de confiar a mezzosopranos el papel de Adalgisa, lo que funciona musicalmente pero exige también a las

cantantes un esfuerzo suplementario para acomodarse a una tesitura que en muchos momentos no se ajusta a su naturaleza.

Pocas cantantes se identifican tanto con un papel como Maria Callas y Norma. Ella misma opinaba en 1961, en pleno idilio con Aristóteles Onassis, que «puede ser que este personaje sea lo más parecido a mi propio carácter (...). Esta mujer quejumbrosa que es tan orgullosa como para mostrar sus auténticos sentimientos y que al final se muestra como realmente es –decía la Callas–, no puede parecerme antipática o injusta en una situación en la cual ella misma es fundamentalmente culpable. Cada vez que canto *Norma* es como si nunca antes la hubiese cantado (interpretó este personaje noventa veces) y es el papel más difícil de todo mi repertorio». Madre, guerrera, amante, líder, vidente, juez, educadora, médico, manipuladora, íntegra en el momento crucial, Norma es todo eso, «pero aunque parece una mujer fuerte y feroz –decía la Callas–y ruge como un león, en el fondo no es nada de eso».

Maria Callas ha reivindicado Norma como algo más que un papel, pero otras sopranos del siglo xx ha hecho propuestas interpretativas radicalmente diferentes a la Callas, abriendo otras perspectivas igualmente fascinantes. Desde Montserrat Caballé, que hizo de Norma una de sus creaciones paradigmáticas, hasta Joan Sutherland, todavía más alejada del modelo de la Callas y no por ello menos irresistible. Y también Gina Cigna, Zinka Milanov, Maria Caniglia, Anita Cerquetti, Leyla Gencer, Elena Souliotis, Angeles Gulín, Renata Scottò, June Anderson y Mariella Devia, entre las legendarias. Todas las generaciones han tenido intérpretes admirables de Norma que han tenido que luchar –miserias de la mitomanía, tan operística por otro lado– contra el fantasma de las grandes referencias del pasado. Es la fascinación y la grandeza de una obra que por sus propios méritos se ha convertido en el emblema mismo de lo mejor del belcanto romántico.

Joan Matabosch

Director Artístico del Teatro Real