

# LA AFRICANA Y GALDÓS: DE LA NACIÓN A FORTUNATA Y JACINTA

Linda M. Willem

Comentarios sobre la ópera se encuentran frecuentemente en los artículos que Galdós publicó en *La Nación* entre el 3 de febrero de 1865 y el 13 de octubre de 1868. La mayoría son evaluaciones breves de las funciones que se estaban representando en los teatros de la capital, con más atención dada de vez en cuando a ciertas obras específicas, bien por ser predilectas de Galdós o bien por ser desconocidas entre el público madrileño. Sin embargo, de las setenta y cuatro óperas mencionadas dentro de las páginas de estos artículos, una sobresale por ser la más amplia y detalladamente analizada: *La Africana* de Giacomo Meyerbeer, la cual inauguró la decimosexta temporada del Teatro Real el 14 de octubre de 1865, menos de seis meses después de su estreno mundial en París y antes de su estreno en La Scala de Milán.

*La Africana* cuenta la historia imaginada de Sélíka, la reina de una isla asiática, quien se enamora del explorador portugués Vasco de Gama cuando él la compra como esclava en un mercado de África, donde ella se hallaba después del naufragio de su barco. Pero Vasco está enamorado de Inés, una dama de la corte portuguesa. Durante una expedición a las Indias, los tres van a la sobredicha isla, donde Sélíka se casa con Vasco para salvarle la vida. Pero al darse cuenta del amor que Vasco todavía siente por Inés, Sélíka se suicida para que Vasco e Inés puedan regresar juntos a Portugal.

No sorprende que Galdós haya escrito un artículo entero sobre esta ópera porque su estreno en la capital había causado mucha anticipación en los madrileños, no sólo por ser la obra póstuma de Meyerbeer que le costó casi treinta años en componer, sino también a causa de las noticias que circulaban sobre su escenografía exótica y lujosa. En particular, el naufragio del buque en el tercer acto fue tan espectacular que fue usado como la imagen central en la publicidad para la ópera.<sup>1</sup> Igualmente impresionante fue la representación de la isla, que requirió la construcción de un templo indio, un palacio, un monumento, y un enorme árbol venenoso.

Las primeras funciones de *La Africana* en el Teatro Real recibieron mucha atención en la prensa.<sup>2</sup> El primer número de *La Escena: Revista Semanal de Música* se dedicó completamente a esta ópera, mientras que largos ensayos aparecieron en *Gaceta Musical de Madrid*, *Iberia: Diario Liberal*, *La Época*, y *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.<sup>3</sup> En general, los críticos alabaron el aparato escénico de la producción y estaban satisfechos con la orquesta, pero lamentaron que la técnica vocal de las principales voces no igualara a la alta calidad y la gran originalidad de la música de la ópera.

Es precisamente la originalidad de Meyerbeer lo que destaca Galdós en sus artículos publicados en *La Nación*. En el del 3 de mayo de 1865 Galdós ya había loado la imaginación de Meyerbeer por lo novedoso, especialmente en cuanto a la armonía, que se oye en otras óperas suyas: *Roberto el diablo*, *Los Hugonotes*, y *El profeta*. Pero en su artículo del 25 de octubre de 1865 sobre *La Africana*, Galdós da un paso más. No sólo expresa su gran admiración por las innovaciones musicales, sino que intenta explicarlas. Imagina las palabras de

Meyerbeer a su libretista Eugene Scribe (“quiero ir con mi musa á describir una región de armonía, oculta hasta ahora a la percepción de todos los músicos de la tierra”) que resultaron en la creación de un mundo escondido —fuera de la civilización occidental, pero tampoco situado en un lugar específico del Oriente— en el que Meyerbeer podía colocar sus novedades más sorprendentes de la música. Galdós nota el gran número de errores geográficos que la ópera contiene, pero los disculpa porque la isla inventada por Scribe le ofreció a Meyerbeer “un nuevo suelo, un nuevo clima, una nueva raza y costumbres nuevas”, que permitieron que el músico encontrara “un medio extraño y de remotísima e ignorada situación donde poder desarrollar cierto embrión de ideas musicales que brotaban en su cerebro”.

El exotismo de esta región indefinida muestra lo que Edward Said llama el Orientalismo. Scribe y Meyerbeer representan “el Este” no como lo era de verdad, sino como lo imaginaban los europeos del siglo XIX. En efecto, la tendencia esencialista de ver los países no-occidentales como un mundo monolítico sin distinciones entre sus civilizaciones está reflejada en el título. Originalmente Scribe había situado la tierra natal de Sélíka en África, pero cuando decidió cambiar su patria a una isla asiática, no cambió el título de la ópera a pesar de que Sélíka había dejado de ser africana. No importaba su nacionalidad específica porque todos los seres no-occidentales formaron parte del “otro”, separado y diferente de la gente de Europa.

En cuanto a la música de la ópera, Meyerbeer también siguió la práctica común de los orientalistas, la cual consistía en incorporar elementos musicales que eran identificados por los europeos como música del “otro”. Estos sonidos sugirieron el ambiente exótico de países no-occidentales, pero no fueron basadas en la música verdadera de estos países.<sup>4</sup> Para los revisteros madrileños, estos toques orientalistas constituyeron lo más original de la música de *La Africana*. El artículo de Narciso Martínez en *La Escena* ejemplifica la reacción al orientalismo musical de la marcha triunfal del cuarto acto: “Original en extremo, esta pieza caracteriza de una manera admirable las costumbres de los habitantes de aquellos países”. Por su parte, Galdós también describe esta marcha como “originalísimo” en “los sonidos exóticos” y “las discordantes combinaciones” que contiene. Pero su evaluación difiere de los otros revisteros en reconocer que Meyerbeer no muestra el ambiente verdadero de una gente específica, sino que representa un cuadro de “una civilización imaginaria” que “aunque falso, deslumbre y fascina”. Para Galdós, la isla de Sélíka sólo sirvió como un tipo de espacio libre dentro del cual Meyerbeer podía desenfrenar su creatividad.

A pesar del ambiente plenamente orientalizado de la isla, la caracterización de Sélíka es más matizada. Durante la colaboración entre el compositor y el libretista en la creación de esta ópera, Meyerbeer le pidió ayuda a Scribe para desarrollar el personaje de Sélíka. En su carta de 1852 Meyerbeer escribió: “Es la lucha continua entre la impetuosidad de su sangre oriental y su amor cándido que me proveerá de los colores musicales para dibujar su personaje”.<sup>5</sup> Efectivamente, en sus descripciones de Sélíka, Galdós presenta esta mezcla de rasgos asociados en el siglo XIX con las dos mitades de la tierra.

Galdós nota que el “extraño prelude” de la orquesta que acompaña la entrada de Sélíka en el primer acto contiene “el eco de una región desconocida” que “hiere nuestros oídos”, y también nos dice que Sélíka y su fiel sirviente Nelusko “son dos salvajes de bronceado color, que visten plumas y se adornan con cuentas de colores”. Es decir, la primera vista de Sélíka corresponde totalmente al Orientalismo, tanto en la caracterización de ella como en la música que evoca su origen. Esta caracterización sigue al segundo acto, donde Sélíka canta una nana

de su país natal. Para Galdós “esta romanza respira cierta voluptuosidad y se presenta vaporosa, ondeante, como la odalisca en el sueño del sibarita”. De verdad, esta canción es un buen ejemplo de la música orientalizada de la ópera. Pero de repente Galdós indica que la cantante de esta nana difiere mucho del concepto de la mujer orientalizada: “En su carácter no ha pintado el autor la ferocidad ni la rudeza; es por el contrario una naturaleza tierna y apasionada, un corazón de la Europa meridional, trasplantado a las regiones de los brachmanes”.

En efecto, Sélíka es la “otra” del Orientalismo en sus aspectos externos —su nacionalidad y raza— pero sus cualidades internas corresponden al concepto de lo europeo. Esta naturaleza híbrida es lo que permite que Sélíka sea digna de rivalizar con Inés por el amor de Vasco. El duo que cantan Sélíka e Inés en el último acto de la ópera subraya la semejanza entre estas dos mujeres enamoradas del mismo hombre. Cuando Inés repite las palabras que Sélíka acaba de cantar (Ya empiezo a sentir el dolor tan profundo, y el corazón vacila al abandonar. Dios que ves mi pena, ayúdame a cortar los lazos), es evidente que no hay ninguna diferencia entre las emociones que sienten la dama europea y la reina asiática.<sup>6</sup>

Este Orientalismo híbrido de Sélíka es clave para entender la referencia de *La Africana* en la obra maestra de Galdós. Ocurre en el volumen 1, capítulo 5 cuando Jacinta piensa en Fortunata después de asistir a una función de la ópera con Juanito durante su luna de miel: “A media noche, cuando se retiraron fatigados a su domicilio, después de haber paseado por las calles y oído media *Africana* en el teatro de la Princesa, Jacinta sintió que de repente, sin saber cómo ni por qué, la picaba en el cerebro el gusanillo aquél, la idea perseguidora, la penita disfrazada de curiosidad”. No es difícil adivinar lo que liga esta ópera con Fortunata en la mente de Jacinta. El triángulo sentimental de Sélíka, Inés, y Vasco en *La Africana* le ofrece a Jacinta un paralelo a su propia situación. Pero es importante reconocer que no es cualquier triángulo. Al contrario, pertenece a la rivalidad entre una mujer europea y una mujer que representa la “otra” en su nacionalidad y raza. Para Jacinta y Juanito, Fortunata también es la “otra”, pero su marginalización está basada en su clase social.

Esta actitud refleja los prejuicios que Teresa Fuentes Peris ha observado en la retórica de la segunda mitad del siglo XIX, la cual asoció la clase media con la civilización, y relacionó la clase baja con la salvajez. De la perspectiva burguesa, los barrios más pobres constituyeron un tipo de “*terra incognita*” bárbara.<sup>7</sup> En efecto, la “visita al cuarto estado” que Jacinta hace en volumen 1, capítulo 9 la lleva a una región de Madrid tan misteriosa y desconocida para la clase media madrileña como lo fue la isla de Sélíka para los europeos. Focalizada por el punto de vista de Jacinta, esta *terra incognita* está poblada de mujeres que “parecían moras” y de niños disfrazados como si fueran “una manada de salvajes” negros que “no parecían pertenecer a la raza humana.” Además, para Jacinta todo brilla con los “colores vivos y elementales que agradan a los salvajes”, sobre todo el rojo que “abundaba tanto, que aquello parecía un pueblo que tiene la religión de la sangre”.<sup>8</sup>

También se ve este Orientalismo clasista en volumen 1, capítulo 5 cuando Juanito describe sus visitas a los barrios bajos de Madrid como un tipo de práctica antropológica: “La educación del hombre de nuestros días no puede ser completa si éste no trata con toda clase de gente, si no echa un vistazo a todas las situaciones posibles de la vida, si no toma el tiento a las pasiones todas. Puro estudio y educación pura”. Al escuchar lo que Juanito cuenta de la vida diaria de esta *terra incognita*, Jacinta se asusta del “salvajismo” que Juanito había observado. Hablando de la clase baja como si fuera un grupo homogénico sin distinciones entre las

personas que la forman, Juanito declara que “El pueblo no conoce la dignidad. Sólo le mueven sus pasiones o su interés”. Pero su descripción de Fortunata es más matizada. Primero la presenta plenamente orientalizada: “un animalito muy mono, un salvaje que no sabe ni leer ni escribir”. Pero de inmediato Juanito nota que Fortunata tiene una virtud que la distingue de otros miembros de su clase social: ella es “un animal, pero buen corazón, buen corazón”.

Las mismas cualidades internas que Galdós había visto en Sélika, se las da a Fortunata. Es decir, Fortunata también tiene una naturaleza híbrida que la distancia de su ambiente orientalizado. Por eso, Fortunata, como Sélika, no es simplemente la “otra” inferior que puede ser descartada por su rival. Al contrario, en la penúltima sección del último capítulo de la novela, Jacinta se da cuenta de la “fraternidad fundada en desgracias comunes” que la liga con Fortunata, y siente “algo de compañerismo” con ella. Tanto Jacinta y Fortunata como Inés y Sélika han compartido las mismas emociones y han sufrido los mismos tormentos a pesar de sus diferencias de nacionalidad, raza, y clase social.

Durante los veintiún años que separaron la publicación del ensayo de Galdós en *La Nación* (1865) y la del primer tomo de *Fortunata y Jacinta* (1886), *La Africana* había sido representada casi doscientas veces en el Teatro Real de Madrid y también se había cantado frecuentemente en diferentes teatros de toda España.<sup>9</sup> Gracias a la gran popularidad de esta ópera, Galdós pudo contar con el conocimiento de su público para sutilmente subvertir los prejuicios de su siglo. Ni Fortunata ni Sélika confirman el concepto clasista y racista de la “otra.” Junto al “Naturalismo espiritual” de Mauricia en su obra maestra, Galdós ofrece el Orientalismo ambiguo de Fortunata para demostrar el error de aceptar cualquier teoría totalizante.<sup>10</sup>

## NOTAS

- <sup>1</sup> Reproducida en José Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real* (1949, Madrid, Editorial Plus Ultra), p. 173.
- <sup>2</sup> En total habían cuarenta y siete funciones de *La Africana* durante la temporada de 1865-1866: 14, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 31 de octubre; 2, 7, 9, 18, 21, 23, 25, 26, 29, 30 de noviembre; 21, 23, 26, 29 de diciembre; 4, 5, 6, 9, 15, 22, 29, 30, 31 de enero; 3, 6, 7, 8, 10, 13, 15 de marzo; 1, 2, 9, 15, 21, 24 de abril. Para una lista de las otras óperas de esta temporada, vea Joaquín Turina Gómez, *Historia del Teatro Real* (1997, Madrid, Alianza Editorial), p. 356.
- <sup>3</sup> *La Escena: Revista Semanal de Música*, 12 noviembre 1865; “Primera y segunda representaciones de *La Africana*,” *Gaceta Musical de Madrid* 19 octubre 1865: 10; “Folletín: Revista de la Semana,” *Iberia: Diario Liberal* 22 octubre 1865: 1; “Revista Musical: Teatro Real: *La Africana*,” *La Época* 23 octubre 1865; “Variedades,” *Diario Oficial de Avisos de Madrid* 16 octubre 1865. Le agradezco a Cristina Antón Barrero de la Hemeroteca Municipal de Madrid su ayuda a conseguir estos periódicos.
- <sup>4</sup> Para una lista de elementos típicos de música orientalizada vea Derek B. Scott, “Orientalism and Musical Style,” *Critical Musicology Journal: A Virtual Journal on the Internet*, <http://www.leeds.ac.uk/music/info/critmus/articles/1997/02/01.html> y Ralph P. Locke, “Exoticism,” *Grove Music Online*, ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com>
- <sup>5</sup> Citada en Gabriela Gómes da Cruz, “Giacomo Meyerbeer’s *L’Africaine* and the End of Grand Opera,” diss., Princeton U, 1999, p. 53.
- <sup>6</sup> Le agradezco a Elisa Lucchi-Riester su traducción al español del texto italiano.
- <sup>7</sup> Teresa Fuentes Peris, “Images of Filth: Representation of the Poor in *Una visita al Cuarto Estado*,” *New Galdós Studies: Essays in Honor of John Varey*, ed. Nicholas G. Round (Woodbridge: Tamesis, 2003).
- <sup>8</sup> Para una discusión detallada del punto de vista de esta escena y de su relación con la clase social, vea Linda M. Willem, “Jacinta’s ‘Visita al cuarto estado’: The Galley Version,” *Anales Galdosianos* 31-32 (1996-97), pp. 97-103.
- <sup>9</sup> Para las fechas específicas de las funciones en el Teatro Real, vea Turina Gómez, pp. 356-396.
- <sup>10</sup> Ese estudio se desarrolló debido al seminario NEH dirigido por Carolyn Abbate, “Opera: Interpretation, Reading, Staging,” que tenía lugar en Princeton University en 2002.