

I JORNADAS SOBRE USOS Y RECEPCIÓN DE LA HISTORIA ANTIGUA.
"El antiguo Egipto como fantasía moderna: a cien años del descubrimiento de la tumba de Tutankhamón"
17 y 18 de noviembre de 2022. Buenos Aires, Instituto de Historia Antigua Oriental "Dr. Abraham Rosenvasser (FFyL-UBA)

"El mundo antiguo como espectáculo. Música, visualidad e imaginarios en el cambio de siglo (s. XIX y XX)"

Mag. Matías Alderete¹

Una figura de espaldas, con una capa negra, se acerca a una reina egipcia. De fondo, pueden verse las pirámides y la cara de la esfinge proyectado en una pantalla electrónica. La cámara enfoca desde lejos el paisaje artificial creado en un estudio de televisión, hasta que aquella figura se da la vuelta. Es el rapero Lil Nas X, que se encuentra trajeado con purpurinas doradas, collares faraónicos y un maquillaje muy espeso sobre sus ojos y mejillas. Desde este momento, Lil Nas X interpreta su "hit" *Montero (Call By Your Name)*, junto a un grupo de bailarines varones con su torso desnudo y sobre un escenario montado sobre jeroglíficos egipcios. El color dorado, las poses sensuales y los movimientos rápidos cargan de erotismo la presentación, que termina con un beso entre el rapero y uno de sus bailarines (fig. 1).

La presentación fue el 21 de junio de 2021, y a tono con los tiempos del *Black Lives Matters* y de los movimientos feministas globales, visibiliza la racialidad y el homoerotismo como actos políticos. Una presentación menos rupturista fue la de Britney Spears en su *Femme Fatale Tour*, en el cual las coreografías robóticas y milimétricamente gestionadas, organizadas, exaltaban la presencia de un rostro faraónico y los atuendos egipcianizados.

¹ Prof. de Historia (UBA); Mag. en Historia Contemporánea (UNGS). Docente de *Historia Antigua I (Oriente)* "B" (FFyL-UBA). Becario de finalización de doctorado en el Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"- CONICET.



Fig. 1. Lil Nas X en una presentación de *Billboard* (junio de 2021).

Haciendo un breve repaso de los estilos egipcianizantes de las performances en las últimas décadas, diversas ocasiones nos trajeron estas puestas en escena grandilocuentes en los shows, de la cultura popular y masiva. La estrella del pop Katy Perry, en 2014, presentaba *Dark Horse*, cuyos sintetizadores y autotune convivieron con una apuesta visual en la cual ella, personificando a una reina egipcia, navegaba por el río Nilo sobre una barca, y en el cual la joyería y los bailes coreográficos formaron parte esencial. Dos años antes, en 2012, Madonna se presentaba como una monarca faraónica en el show de mediotiempo del *Superbowl*, con una corona y faldas egipcias.

No es que sean incontables estas puestas en escenas, pero su recurrencia debe por lo menos llamar la atención. El video musical *Remember the time*, de Michael Jackson, en 1991 fue una puesta visual importante y que recurrió a guiños estereotípicos sobre el antiguo Egipto: las primeras imágenes que se ven son un reloj de arena y rostros de faraones y reinas egipcias que se deshacían como en el desierto. La segunda escena se concentra en la corte real, en el cual la modelo Iman y el actor Eddie Murphy personificaban a los regentes antiguos que buscaban “ser divertidos”, algo que Michael Jackson logra realizando una performance enfrente de la pareja real, a la que termina sumándose toda la corte. Una sola presentación más quisiera mencionar: en 1993, la cantante mexicana Thalía hizo una importante performance de su canción *Love*, en la cual un cuerpo de bailarinas y bailarines realizaban una coreografía en la ausencia de la cantante con pirámides de fondo y dos monumentales armados que personificaban a Anubis. En la mitad de la presentación,

un sarcófago, con una gran similitud al de Tutankamón, aparece desde adentro de la pirámide, de donde sale la cantante empuñando signos de regencia real (fig. 2).



Fig. 2. Thalía en una performance de *Love* (1993)

¿Qué ha llevado a estos shows masivos, de artistas disimiles, destinados a un público amplio y heterogéneo, a tomar estos elementos egipcianizante para hacerlos parte de su espectáculo? ¿Qué cualidad se supone que posee esta sociedad para dar vida a la potencia visual y sonora? Este trabajo ensaya una respuesta posible a estas preguntas. En este sentido, la hipótesis que orienta esta ponencia es que desde inicios del siglo XIX hay una apropiación de las potencias occidentales del Egipto faraónico, en la que convergen no solamente ánimos cientificistas, sino también nuevas sensibilidades y actividades sociales. El mundo faraónico se transformó, así, en un espectáculo dirigido a audiencias heterogéneas, que continua y se profundiza en las primeras décadas del siglo XX.

La antigüedad como una operación historiográfica

Los estudios actuales sobre usos y recepción de la Antigüedad han permitido dar cuenta de un aspecto nodal, y es que la lectura, interpretación, uso, abuso y apropiación del pasado a través de los siglos es un fenómeno abierto y dinámico. La noción misma de “antigüedad” o “mundo

antiguo” se encuentra sujeta a contingencias, como el momento histórico, las experiencias individuales o el humor social. En este sentido, la antigüedad es elaborada a partir de textos, imágenes, y hasta eventos pasados que son reutilizados en otros contextos históricos como referencias políticas, culturales y sociales, aunque también como símbolos de controversias y resistencias (Lopes et. al., 2020).

En tanto fenómeno dinámico y polivalente, existen múltiples capas de usos y apropiaciones de los tiempos pasados, existiendo potencialmente múltiples antigüedades. Los teóricos de la recepción² ponen el acento en la agencia activa de los receptores y en la ficción construida de forma continua por y para diferentes públicos. En este sentido, pensar en una construcción activa de la antigüedad permite, al mismo tiempo, profanar las nociones de herencia o legado, que encierran una letanía estática propia de la ahistoricidad de los conceptos.

Al ponderar a la antigüedad como un artificio y no como un periodo histórico determinado y delimitado de eventos, es posible dar cuenta de sus modos de circulación, apropiación y significación en las sociedades modernas. Así, proponemos entender la noción misma de antigüedad como una operación historiográfica, expresión acuñada por Michel de Certeau (2006). Si la egiptología o la asiriología hicieron presentes pasados históricos que hasta ese momento pervivían como difusos recuerdos espectrales, también convirtieron aquellas imágenes y restos materiales que pervivieron a través de los siglos en un pasado que le permita a la sociedad europea situarse en determinado lugar histórico. Diría Michel de Certeau que permitiría poner a los muertos en su lugar, dándole un ritual de entierro (pp. 67 y 116-117). En este orden, el concepto de operación historiográfica fue un aporte de índole filosófico y metodológica clave hecho por él, que pone de manifiesto los diferentes estratos que posee el texto histórico; estratos que, por otro lado, están conectados uno con otro y se suceden de manera sincrónica. Esos estratos son tres: el lugar social que permite la producción, el método particular y, finalmente, la escritura de la Historia propiamente dicha. Cada uno de estos aspectos se encuentran anclados en el presente; sin embargo, la operación historiográfica no consiste en la simple proyección de un lenguaje del presente hacia el pasado. La historia en sí funciona como un ritual de entierro, que “solo habla del pasado para

² Esta visión activa sobre la agencia de los receptores fue sistematizada por Robert Jauss y Wolfgang Iser. Un análisis extenso sobre los usos de la recepción en la historiografía se encuentra en Peter Burke (2019).

enterrarlo” (p. 117). La recepción del mundo antiguo forma parte intrínseca del estudio científico de este pasado histórico.

El renacimiento egipcio

Es cierto que, para inicios del siglo XIX, el interés por el antiguo Egipto no era nuevo: ya desde el Renacimiento, el polvo de momia se volvió codiciado debido a sus supuestas propiedades curativas, que hizo que incluso Catalina de Medici en 1549 organizara una expedición a Saqqara para recolectar momias que serían usadas en diferentes preparaciones medicinales. El comercio de este producto floreció en el siglo XVI, incluso apareciendo falsificaciones. Posteriormente, debido a su “inherente espectacularidad”, la presencia de momias fue bastante común en las colecciones privadas de los aristócratas, hasta que finalmente los científicos de los siglos XVII y XVIII empiezan a estudiarlas para comprender el proceso de momificación (Moshenska, 2013, pp. 455-459).

Efectivamente, siguiendo el planteo de Assmann (2005), los siglos XVI y XVII fueron los principales momentos de reapertura egiptomaníaca, con importantes dosis de fascinación y misterio, pues durante la Edad Media el lugar de Egipto fue marginal (pp. 58-59). En este contexto, las traducciones del *Corpus Hermeticum* de Hermes Trimegisto, o de *Hieroglyphica* de Horapollo interesaron a los humanistas renacentistas al ser elementos que asediaban el discurso científico y religioso preconcebido. El descubrimiento de la Tabla Isíaca, *Mensa Isiaca* (fig. 3), una placa de cobre que data del siglo I y que muchos especularon que era una llave que permitiría conocer los secretos de la religiosidad y escritura egipcia, profundizó la egiptomanía renacentista y dio pie a la proliferación de ilustraciones que emulaban sus motivos pictóricos, como *Hypnerotomachia Thesaurus Hieroglyphicorum* (1608) de Herwart von Hohenburg. El ejemplo más relevante de la fascinación que despertó este artefacto probablemente sea la obra central de Athanasius Kircher *Oedipus Aegyptiacus*, cuyos tres volúmenes fueron publicados entre 1652 y 1654. La Tabla Isíaca era, según Kircher, una representación del orden cósmico que incluso podría ayudar a revelar los orígenes de las religiones. También proclamó haber descifrado la escritura jeroglífica, a pesar que eventualmente se descubrió que los signos grabados en la placa no eran nada más que motivos decorativos (Assmann, 2005; Curl, 2005, pp. 43-226; y Gómez Espelosín y Pérez Largacha 1997, pp. 126-131).

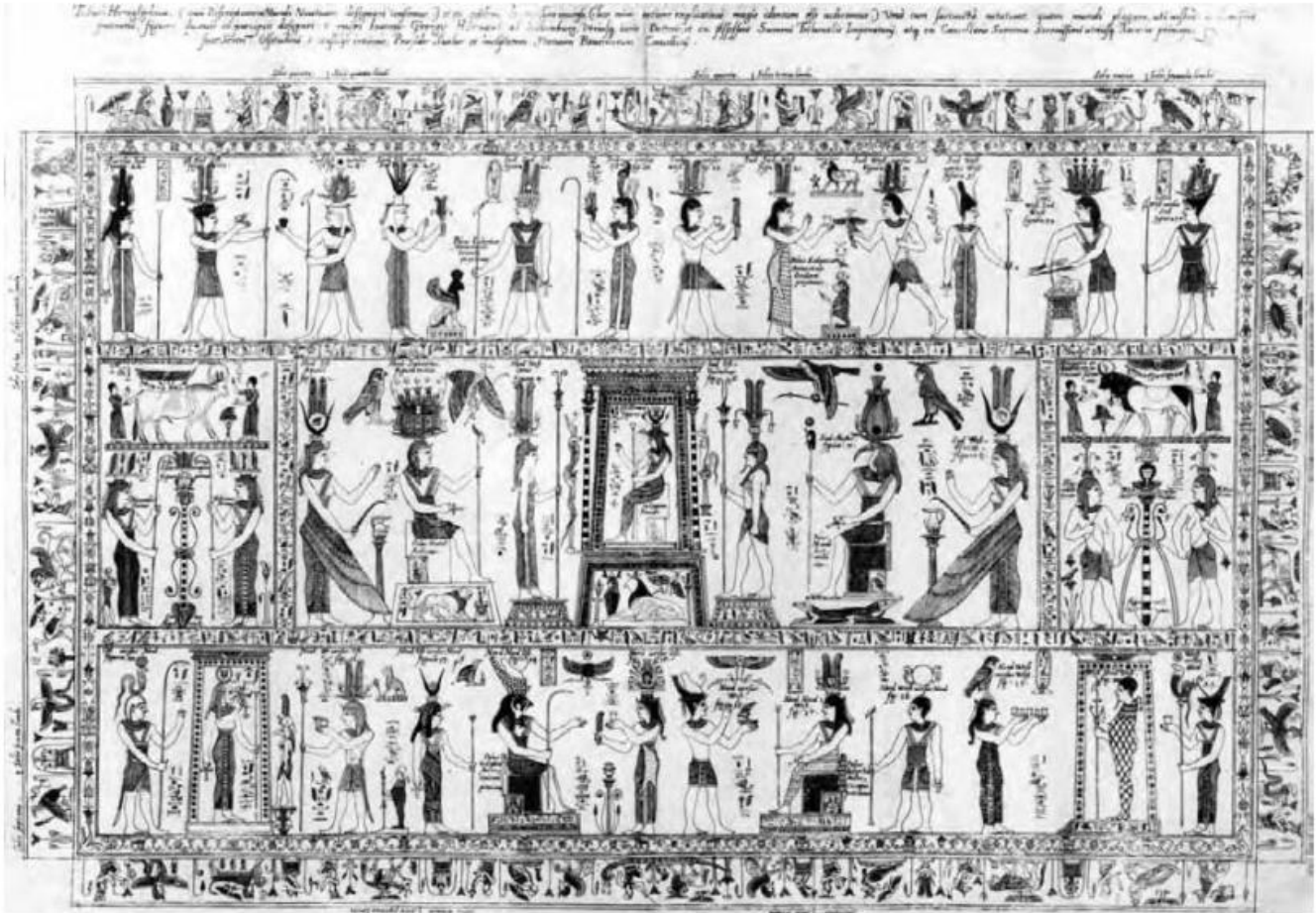


Fig. 3. Tabla Isíaca o *Bambine Tablet* (s. I). En Curl (2005, p. 111)

El reencuentro de Europa con Egipto gracias a las campañas napoleónicas fue la piedra angular de la separación entre la “egiptomanía” y la egiptología. Se ha denominado a la primera como la fascinación de la cultura occidental sobre Egipto. En contraposición a la egiptología, la ciencia que estudia la antigüedad egipcia a partir de la evidencia histórica, la egiptomanía ha sido tomado como una vulgarización del conocimiento, una especie de “museo del malentendido”, que tergiversa la búsqueda de la verdad objetiva en favor de la exposición de lo inusual y lo desconocido (Assmann, 2005, p. 57). Si los esfuerzos de la egiptología buscan hacer desvanecer los mantos exotistas para avanzar hacia un saber verdadero, la egiptomanía se extasía en la imaginación orientalista.

Los primeros pasos de la egiptología científica se dan junto al afán de descripción exhaustiva artefactos faraónicos. Así, se edita una obra monumental y colectiva, de la cual participaron

aproximadamente 160 investigadores y 400 artistas: *Description de l'Égypte*, serializada en 23 volúmenes entre 1809 y 1829. Andrew Wheatcroft (2003) señala que este trabajo inaugura una forma de apropiación del Egipto antiguo, en la cual se establece una fuerte interdependencia entre la palabra escrita y la utilización de imágenes.³ Teniendo en cuenta el tamaño y gramaje de las hojas, los costos de producción de este tipo de publicaciones eran astronómicos, siendo solamente accesibles a un selecto grupo de compradores. Las mejoras técnicas eventualmente permitieron modificar los formatos lujosos, introduciéndose las ediciones baratas, que coparían las tiendas de libros. Sin embargo, la preponderancia de la imagen no desapareció de los diversos tipos de publicaciones sobre el Antiguo Egipto. Así, se pudo visualizar un mundo antiguo y extraño a partir de ciertos elementos que se transformaron en prototípicos: edificios monumentales, artefactos misteriosos, desiertos sin límites y rostros faraónicos poblaron la imaginación europea, generando un “arquetipo” de lo egipcio que pervive hasta nuestros días (MacDonald y Rice, 2003).

Al mismo tiempo que se realizaba un importante esfuerzo científico, diversos artefactos egipcios que fueron llevados a Europa se transformaron en mercancías de lujo y grandilocuencia. Parte de estas se expusieron públicamente para forjar un imaginario épico e imperial del legado napoleónico, erigiéndose fuentes de agua para conmemorar su Campaña Egipcia y obeliscos para recordar sus victorias sobre Prusia y Polonia (Parramore, 2008, p. 200). Mientras tanto, los sectores letrados ingleses también buscaron considerarse “herederos legítimos” de la cultura egipcia, diseñando edificios con influencias egipcianizantes y decorando habitaciones enteras con objetos saqueados de tumbas o pinturas románticas que hacían referencia a los monumentos faraónicos. Medio siglo más tarde todavía podía encontrarse rastros de este tipo de cultura del consumo exótico y suntuoso: en muchas reuniones sociales se invitaban a personalidades a tomar el té y abrir momias, incluso frente un gran público que ovacionaba cuando se mostraba un pie arrugado y ennegrecido (Gómez Espelosín y Pérez Largacha, 1997, pp. 181-182).

Esta amplia circulación del antiguo Egipto vino acompañada de su espectacularización. Aquí, resulta importante señalar el análisis realizado por Guy Debord (1995 [1967]) sobre la "sociedad del espectáculo": propio de las sociedades industriales, es aquel lugar "donde el mundo real se cambia en simples imágenes, y las simples imágenes se convierten en seres reales" (p. 13). En

³ Si bien la afirmación de Wheatcroft se vincula al proceso de democratización de la cultura visual del Antiguo Egipto entre los siglos XIX y XX a partir de los temas esotéricos, Véase Assmann (2005); Curl (2005, pp. 43-226); y Gómez Espelosín y Pérez Largacha (1997, pp. 126-131)

tanto representación, el espectáculo cobra autonomía al ser "el movimiento autónomo de lo no-viviente" (p.18). Ciertamente, algunos aspectos de Debord son válidos, y permite dar cuenta de la capacidad de los espectáculos de erigirse como mundos autónomos que esconden las relaciones sociales que lo constituyen; no obstante, también propone una mirada pesimista al señalar la alienación que generan, en conjunción con su mascarada ideológica.

Proponemos aquí centrarnos en los aspectos performativos de "lo espectacular", en tanto que adquieren una capacidad de instituir y reinstituir un imaginario sobre el mundo antiguo. Un espectáculo es un acontecimiento, una experiencia compartida entre quien lo pone a disposición y quien lo observa y se lo apropia. De esta manera, el observador se encuentra obligado a abandonar su estatus pasivo para verse arrastrado y sumergido por el efecto performativo de "show" (Fischer-Lichte, 2011, pp. 9-28).

Espectáculos, ansiedades góticas y fantasías sepulcrales

El temor a la muerte, los monumentos ancestrales y el mundo faraónico se transformaron en un oasis de divertimentos místicos desde las primeras décadas del siglo XIX. Miedo, inquietud y angustia a que lo irreal irrumpa en la cotidianeidad forman parte de ansiedades góticas en el cambio de siglo, especialmente en Inglaterra. Estas cuestiones se encuentran estrechamente relacionadas al temor al mundo de la muerte, al que el antiguo Egipto fue asociado.

No resulta casual, por ejemplo, el uso de figuras monstruosas egipcianizadas en los espectáculos de linternas mágicas. Estos consistían en la proyección de imágenes a partir de una caja de metal que funcionaba como proyector y desde donde se emitía una fuente de luz mediante un espejo, enfrente del cual hay un cañón con dos lentes convexas. Entre la fuente luminosa y los lentes se introducían imágenes, calcos sobre vidrios pintados que se proyectaban sobre paredes.

Recurriendo a esta tecnología, que Paula Bruno (2019) ha denominado "proyecciones ópticas", Étienne-Gaspard Robert, mejor conocido como el ilusionista Robertson, estrenó hacia 1798 en los salones parisinos lo que él denominó como *Phantasmagoria*, un espectáculo que buscaba mostrar ilusiones fantasmales y demoníacas. Imágenes en movimiento y efectos sonoros acompañaban las ilusiones, haciendo que los fantasmas cobren vida. Junto a brujas, figuras bíblicas y monstruos variados, Robertson y otros ilusionistas escogieron imágenes egipcianizantes para divertir a su

público, mostrando incluso un ballet de momias (Stafford, 2001, p. 301-2). También imágenes de las pirámides, sarcófagos, jeroglíficos y la Esfinge fueron utilizadas en estas y otras proyecciones (Warner, 2006 p. 148). La imaginería egipcia fue de uso recurrente en estos espectáculos, que recorrieron diferentes ciudades europeas durante gran parte del siglo XIX (figs. 4 y 5).

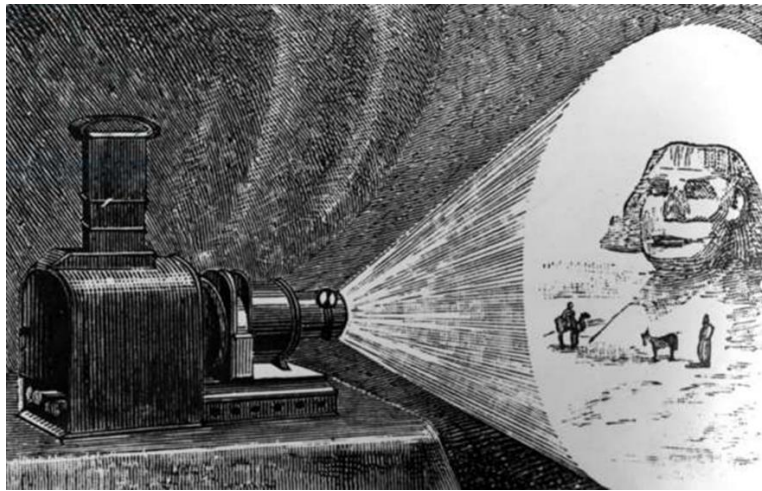


Fig. 4. Proyección sobre Egipto

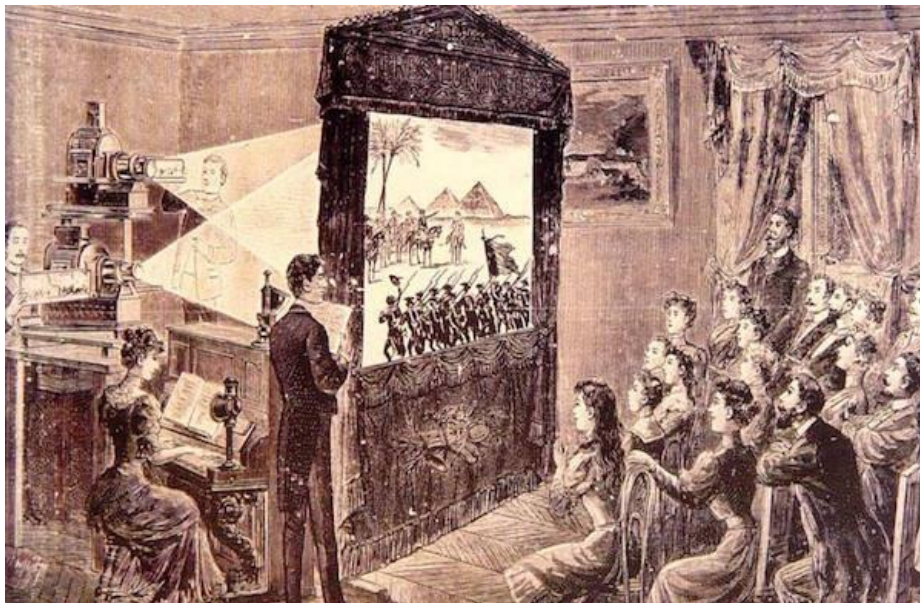


Fig. 5. Espectáculo visual sobre el antiguo Egipto

Aún más reconocido fue otro espectáculo: el desenrollado de momias. Había dos protagonistas: primero estaba el médico, representante del mundo moderno científico, y después la momia, vestigio de un pasado milenario, a la que tomaba para sacarle las vendas. Luego, se limpiaba el betún y, con precisión quirúrgica, se diseccionaban y mostraban los órganos al público. El más popular de estos “desenrolladores” fue Thomas “Mummy” Pettigrew, un médico londinense que exhibió cuerpos momificados en situaciones tan disimiles como una exposición para un grupo de amigos y conocidos en la sala de lecturas del *Charing Cross Hospital* o ante una multitud de seiscientas personas en el *Exeter Hall* (Moshenska, 2013). Pettigrew incluso publicó en 1834 un libro sobre la “historia de las momias egipcias”, en el cual analizaba e hipotetizaba de forma detallada sobre las formas de momificar, sus significados y los procedimientos técnicos para separar los vendajes de los cuerpos milenarios (figs. 6).

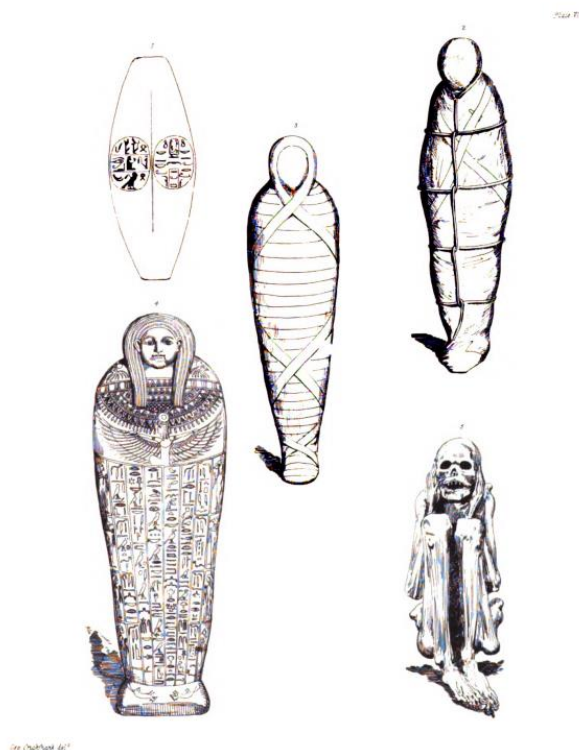


Fig. 6. Ilustración de Pettigrew sobre el desenvolvimiento de momias. En Pettigrew, 1834, p. 307.

La momia en tanto artefacto cultural decimonónico cobra una potencia seductora y mistificadora, al mismo tiempo que se visualiza como un ente abyecto y amenazante. Estrechamente relacionada con la literatura gótica y de terror, la presencia de la antigüedad corporizada jerarquiza la necesidad

del asombro y la maravilla perdidas en la modernidad, haciendo presentes a la vez temores compartidos sobre la muerte, la persecución de los vivos de parte de fantasmas y a los maleficios (Luckhurst, 2012). La primera narración que involucra a momias que volvieron a la vida es *The Mummy- A Tale of the 22nd Century*, de Jane Webb Loudon, en la cual un Keops revivido a partir de la revitalización electromagnética en el siglo XXII trata de buscar los motivos de la degeneración moral de la sociedad (Loupton, 2003, pp. 24-25). Louisa May Alcott, la autora de *Little Women*, ha sido la primera escritora que ha utilizado la maldición de la momia en una narración: en 1869 escribe *Lost in Pyramid; or the Mummy's Curse*, en la cual una momia causa el naufragio de un barco. Arthur Conan Doyle, que en la década de 1920 asegura que la muerte de Lord Carnarvon se debió a las fuerzas del mal (Luckhurst, 2012, p. 10; Fritze, 2017, p. 320), en 1892 escribirá *Lot. No 249*, en la cual por primera vez una momia se materializa como un peligro real, ya no solamente fantasmagórico, para los vivos (Loupton, 2003, p. 27).

La figura espectral de la momia posee marcas de monstruosidad. Siguiendo a Jerome Cohen (1996), los cuerpos monstruosos deben contextualizarse para entenderse en su especificidad histórica, siendo “pura cultura”, como una expresión determinada de una sociedad, de un tiempo y de una forma de sentir. El monstruo representa ansiedad y la marginalidad o el borde de las fronteras; se escapa de lo cognoscible y está siempre en puerta de la diferencia, ya que son un “otro” profundo en el cual se arraiga en imaginario social. Pero a su vez representan un deseo subterráneo de la sociedad que lo crea, afirmación que lleva ineludiblemente a pensar cuál es. Jasmine Day (2006) ha señalado que en la figura de la momia conviven la idea de la víctima del mundo moderno, el tabú de la profanación de tumbas, la sensualidad y erotismo de lo desconocido y misterioso, y la malevolencia del mundo de los espíritus, mixturando la celebración y espectacularización del exotismo y secretismo egipcio.

Música y orientalismo para imaginar el antiguo Egipto

Teatros, opera, salones, exposiciones y salas de lecturas también recrearon al mundo antiguo. El teatro fue un espacio de particular importancia, especialmente debido a la cantidad de obras con referencias y tópicos orientales. Una obra central, no centrada en el antiguo Egipto pero sí en un antiguo rey asirio, es *Sardanápalo*, dirigida y actuada por Charles Kean en 1853. Esta obra sienta un precedente para el teatro orientalista en particular. Basado en el drama escrito por Lord Byron

en 1822, Kean estrena la obra en el *Princess's Theatre* de Londres, y mezcla espectáculo con arqueología: al mismo tiempo que busca respetar la investigación arqueológica, Kean realiza una puesta en escena absolutamente monumental que buscaba sumergir al espectador en un Oriente épico, recurriendo a elementos estéticos que se encuentran presentes en pinturas románticas. Las recensiones fueron positivas y destacaron la atmósfera monumental que Kean logró “recrear”. La obra es muy exitosa y continúa por noventa y dos noches. En 1875, en la ciudad de Liverpool, el dramaturgo Charles Calvert pone en escena *Sardanápalo* nuevamente, imitando el estilo monumental de Kean. Eventualmente Calvert costeará una gira por toda Inglaterra con resultados no tan sorprendentes, aunque exportará la obra a Estados Unidos: allí realizará ciento trece funciones en Nueva York para luego salir de gira por los diferentes estados (Richards, 2009, pp. 50-54; Malley, 2012, pp. 77-102).

La gran obra representativa del mundo faraónico es *Aida*, ópera estrenada en diciembre de 1871 en el *Khedivial Opera House* en El Cairo, con música de Giuseppe Verdi y una puesta en escena diseñada por egiptólogo Auguste Mariette. La ópera se encuentra ambientada en el Egipto faraónico, que narra en cuatro actos las desventuras de la protagonista, Aida, una princesa etíope que se encuentra sirviendo como esclava a la princesa egipcia Amneris. Radamés el capitán de la guardia egipcia, cae sometido a la belleza de Aida, de quien se enamora y con quien comienza una relación en absoluto secreto, debido a que él también es pretendido por Amneris. Egipto, al mismo tiempo, se encuentra enfrentado con Etiopía, cuyo rey Amonasro es el padre de Aida. De esta forma, el romance, la sensualidad y el drama se hacen presentes en la obra.

Edward Said (1987, 1993) sugiere que *Aida* formó parte de un cúmulo de estrategias imperiales occidentales objetivar a Egipto primero y a Oriente por extensión. La labor creativa de Verdi y Mariette forma parte de la autoridad orientalista de imaginar y recrear el mundo faraónico a partir de tópicos relacionados con el erotismo, la violencia y la suntuosidad. Aquí, es necesario detenerse especialmente en la construcción musical del antiguo Egipto. Siguiendo ciertos planteamientos realizados por Annegret Fauser (2019) en su análisis sobre la música y el orientalismo, es posible sugerir que hay una construcción estereotipada del mundo faraónico a partir de la utilización de determinados sonidos e instrumentos. No se trata de “imitar” al Oriente, ni hay una influencia de música o artistas orientales: hay una recreación del antiguo Egipto, una imaginación de este mundo antiguo. El paisaje sonoro orientalista busca presentificar al Egipto faraónico, e incluye melismas vocales, arpeggios de harpas, arabescos ornamentales, tonos eolios y el uso de tambores. Se

busca, de esta forma, emular la sensualidad y el misticismo faraónico. Durante el Acto 2, escena 2, una puesta en escena colosal de encuentro entre esclavos invita a un baile de intensidad rítmica, *Ballabile*. Desde las primeras funciones, había cuatro grupos de esclavas bailando (etíopes, libias, egipcias e incluso asiáticas, tal vez perpetuando aquella imagen de ferocidad despótica de los imperios orientales), pero Verdi retoca la construcción musical para la escena parisina en 1880, en el cual realiza un arreglo con instrumentos de viento y adiciona un sensual baile del trio de esclavas libias. Aquí, se hace presente una cadencia de los ritmos rápidos, de tambores rompiendo la melodía que acompaña el frenesí del momento.

La composición musical *Ballabile* es una entre tantas que intentan capturar la supuesta esencia sensual del mundo antiguo oriental. Algo similar sucede con *Bacchanale*, de la ópera *Sansón et Dalila*, estrenada en Weimar en 1877, con música de Camille Saint-Saëns y libreto de Ferdinand Lemaire. Esta composición exagera la sensualidad inherente a la antigüedad, a partir del episodio bíblico del enfrentamiento de israelitas y filisteos. Sansón, una de las figuras principales de este episodio, es la representación de una masculinidad vigorosa israelita, que cae enamorado de Dalila, que en la ópera es presentada bajo los signos vampíricos de la *femme fatale*, una mujer poderosa, amenazante y poseedora de una sexualidad rapaz.

La danza bacanal (*Bacchanale*) es salvaje, orgiástica, y aparece en la Escena 2 del Tercer acto, en el templo de una deidad pagana, previo al momento de realizar sacrificios rituales. La danza representa la inmoralidad, ya que los filisteos se burlan de Sansón y de los hebreros. Desde un principio, dominan los instrumentos de vientos, pero hay una percusión que impulsa la melodía. La figura bacanal griega, aquella vinculada con los cultos órficos, se orientaliza y muestra su exacerbación erótica en una melodía, con ritmos veloces y continuados, que le otorgan dramatismo al momento que precede a la destrucción del templo filisteo por parte de Sansón en el tercer acto. La percusión formó parte predilecta de la configuración de mundos antiguos, para otorgarle un halo militar o al menos de poderío, como se puede apreciar en la composición romántica de Johan Strauss *Egyptischer Marsch* (1869), encargada para celebrar la inauguración del Canal de Suez.

Los aspectos narrativos de *Aida* también permiten dar cuenta de la configuración de un producto de la potente imaginación occidental. Las situaciones de dominación, sumisión, resistencia y subversión presentes a lo largo de la obra (la dominación egipcia sobre Nubia, la esclavización de Aida o la resistencia amorosa de Radamés) fueron potentes acciones enunciativas que enmarcaron

la antigüedad egipcia dentro de una lógica de poder, entre quienes lo detentan y quienes no. En este sentido, Ralph Locke (2005) sugiere la penetración de una lógica imperial a partir de estas situaciones, que posicionarían al antiguo Egipto como parte de un mundo oriental que debe ser colonizado.

Las puestas en escena, por otro lado, acompañan los sonidos. En los bocetos del vestuario, caracterización de los personajes y escenarios pueden verse la influencia del romanticismo y las construcciones suntuosas de templos y paisaje desolados. Los monumentos egipcios y su paisaje desértico despertaron interés y curiosidad en el artista romántico, encontrando en su historia milenaria un objeto de contemplación estética y emocional, un espacio primigenio de la religiosidad y de la cultura, donde se hundían esos inicios misteriosos de la humanidad. Egipto fue parte central de los viajes románticos, de la “huida” hacia Oriente escapando de la modernidad industrial, ya sea como un destino final del camino emprendido por la península griega o como el inicio de una aventura que penetraría las entrañas asiáticas (Brilli, 2018, pp. 48-62). El escocés David Roberts (1796-1864) fue un importante exponente del romanticismo anglosajón, con litografías que buscaban plasmar la colosalidad del pasado egipcio a partir del agregado de figuras humanas, resaltando el tamaño monumental de la arquitectura antigua. Montañas, desiertos, ruinas y el Nilo cobran un protagonismo central, pues materializan la imaginación occidental que cobra realismo a partir del juego de luces. Egipto fue visto, efectivamente, como un paraíso perdido, con secretos por descubrir y una religiosidad prístina que funcionaron como un refugio al amenazante mundo moderno (Moreno García, 2015, pp. 103-122). Los tiempos pasados forman así parte de un reservorio de espacios de experiencia, recreados de forma activa por diferentes sujetos en diferentes contextos para elaborar horizonte de expectativas (Koselleck, 1993, p. 333-357).

A partir de este marco, puede entenderse parte de la folletería y los bocetos de la ópera. El folleto que se entregaba en 1872 mostraba un templo egipcio con la fatalidad oriental, que funciona también como un adelanto de la historia: hacia el final de la ópera, Radamés es condenado a ser sepultado vivo en una bóveda subterránea del templo de Ptah, un dios demiurgo menfita, luego de traicionar a Egipto para ayudar a Aida a escapar; con la satisfacción de que Aida se encontraba a salvo, un suspiro en el silencioso sepulcro le hace dar cuenta que no está solo, pues ella quería acompañarlo en su destino. La imagen también recurre a un interesante juego de luces y sombras, que muestran la bóveda subterránea con tonos grises a diferencia de la luz solar que envuelve el templo. La importancia queda clara en los decorados y la suntuosidad del edificio (fig. 7).



Fig. 7. Folleto de *Aida*, 1872.

En un boceto que muestra la puesta en escena, las columnas de los templos resaltan con el juego de luces y su monumentalidad. Tal vez esta ilustración sea un importante indicativo del rol del romanticismo para mostrar la magnificencia del Egipto faraónico, tal como lo hicieron algunas de las litografías de David Roberts, en la cual las columnas ganaron protagonismo para mostrar la majestuosidad del pasado egipcio, exaltadas por las sombras producidas por el mismo sol desértico y la pequeñez de quienes recorrían la estructura (figs. 8 y 9).

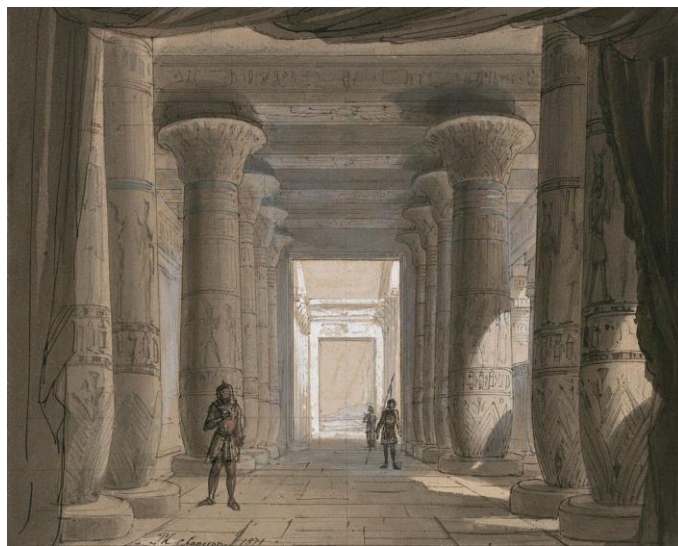


Fig. 8. Boceto de la puesta en escena de *Aida*, c. 1870.

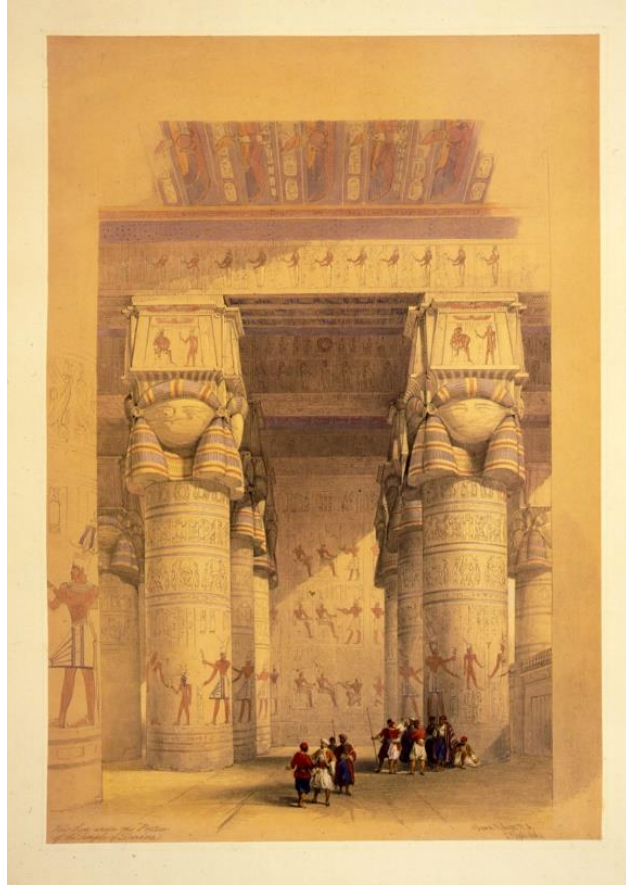


Fig. 9. *View from under the Portico of the Temple of Dendera*, de David Roberts. En Roberts, 2003, p. 43

La imaginación del mundo faraónico en Aida puede leerse como lo pensó Jean Baudrillard (1987), para quien existe una relación de perversidad entre la representación y su referente, lo “supuestamente real”, erigiéndose una virtual e irreversible confusión entre ambas dos (p. 13). Ciertamente, existe la impresión del referente precediendo a la recreación, mientras esta última solamente hace referencia al mundo, reproduciendo algo que cronológicamente es anterior a sí misma. Sin embargo, como un simulacro, la representación “precede al objeto a tal punto de invertir el orden causal y lógico de lo real y su reproducción”; en este sentido, es relevante no como espejo, sino “cuando empieza a contaminar la realidad y la modela; cuando la conforma para modelarla; y finalmente, cuando se la apropia para sus propios fines, anticipando el punto donde lo real no posee tiempo para producirse como tal” (p. 16).

Espectacularidad en el cambio de siglo

La llegada de la proyección fílmica hace converger todos estos aspectos señalados. Antonia Lant (1992) señala que el cine es el dispositivo por excelencia para visualizar el Antiguo Egipto: "el embalsamamiento es un paso para preservar la vida a través de la representación de la vida- como la momia" (p. 88). Sí: las imágenes en movimiento muestran un Antiguo Egipto vivo, pero hay un magnetismo intrínseco entre la asociación imaginativa de Egipto y el espectáculo moderno. Usar el mundo egipcio otorgaba cierta libertad para explorar formas, tópicos, figuras y objetos. Amuletos, momias, extremidades (pies y manos de momias), bailes sensuales mezclados con tópicos modernos (revivir momias con electricidad, por ejemplo). El antiguo Egipto se encuentra asociado a la magia, la preservación, el silencio y el poder visual: tópicos que lo vinculaban al cine de inicios de siglo.

The Haunted Curiosity Shop (1901, Walter Booth) es un corto que conjuga una serie de temáticas que las películas sobre el Antiguo Egipto evocarán, incluso vinculado con cuestiones sobre la sexualidad (las transformaciones de la mujer en diferentes categorías sexuales y raciales) y fantasías góticas. La recurrencia a momias y a figuras míticas fue también recurrente: Paula Guran (2007) apunta que han existido más de una treintena de films que se ambientaron en el antiguo Egipto entre la última década del siglo XIX e inicios del siglo XX. La figura de Cleopatra fue personificada, por ejemplo, cinco veces entre 1899 y 1917. La primera de estas apariciones viene de la imaginación de Georges Méliès, el pionero cineaste francés interesado en temas de fantasías y horror, más conocido por *Le Voyage dans la lune* (1902). Un cortometraje de dos minutos llamado *Robbing Cleopatra's Tomb* (1899) nos presenta a la momia de la reina egipcia, haciéndose eco de las fantasías sepulcrales y el misterio que rodeaba las tumba. Un arqueólogo, personificado por el mismo Méliès, mutila la momia de la regente, para transfigurarla y convertirla en una mujer de carne y hueso (p. 389). Su interés en el antiguo Egipto como inspiración de ilusiones no caducó ahí: en 1903, otro cortometraje *L'Oracle de Delphe*, sanciona el saqueo de tumbas. Una cuestión curiosa se vincula al escenario en donde transcurre el metraje: aunque hace referencia al conocido Oráculo de Delfos en las cercanías del Monte Parnaso en Grecia, Méliès ambienta el metraje en Egipto, con las pirámides de fondo y dos esfinges protegiendo el templo en el cual un sacerdote deposita su ofrenda (fig. 10). Quien profana el templo y roba el tesoro recibe un castigo, al ser atacado por las dos esfinges y animalizado.



Fig. 10. *L'Oracle de Delphé*, de Georges Méliès (1903)

The Vengeance of Egypt (1912) es otro cortometraje que hace presente al mundo faraónico, nuevamente sancionando la profanación de tumbas. Aquí, resulta interesante la aparición de Napoleón Bonaparte, quien se encuentra a cargo de una excavación, en la cual uno de sus soldados toma en secreto un anillo para enviárselo a su prometida. Asesinada por un ladrón que entra en su habitación y roba la joya, este último también muere. El anillo queda en las manos de un egiptólogo, que descubriendo probablemente la naturaleza maligna del artefacto, lo regresa a su dueña original, la momia.

Efectivamente, el mundo faraónico fue asociado a momentos sombríos, fantasías de resurrecciones y cuerpos femeninos, tópicos que serán recuperado, de forma continua durante los próximos años, como un elemento de divertimento y entretenimiento, alejado de los espectáculos más acotados y acercándose a la cultura masiva. Cuando se descubre la tumba de Tutankamón en 1922, estos aspectos son explotados en la cultura impresa, pero también en canciones y hasta un film nodal en la historia del cine de terror: *The Mummy*, de 1932, que inmortalizará a esta figura en el cine. Así, el antiguo Egipto entregó a la cultura popular una constelación de imágenes que familiarizan al mundo faraónico a diferentes sectores sociales, entreteniendo, fascinando y encantando consumidores.

Bibliografía

- Assmann, J. (2005). El lugar de Egipto en la historia de la memoria de Occidente. En G. Schröder y H. Breuninger. (Comps.), *Teoría de la cultura* (pp. 54-74.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (1987). *The evil demons of images*. Sídney: The Power Institute of Fine Arts.
- Brilli, A. (2018). *El viaje a Oriente*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Bruno, P. (2019) De la ciencia al espectáculo. Vistas urbanas en los salones de proyecciones ópticas durante la década de 1850 en Buenos Aires. *Terra Brasilis* 12. DOI: <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.5154>
- Burke, P. (2019). Historia y teoría de la recepción. *Políticas de la memoria* 19, 91-102
- Curl, J. (2005). *The Egyptian Revival. Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*. Nueva York/Londres: Routledge
- Day, J. (2006). *The Mummy's Curse. Mummymania in the English-speaking world*. Nueva York/Londres: Routledge.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Debord G. (1995 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Fausser, A. (2019). Música de otro lugar. El orientalismo en el siglo XIX. *ABAO-OLBE*, 246-251.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estéticas de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Fritze, R. (2016). *Egyptomania. A History of Fascination, Obsession and Fantasy*. Londres: Reaktion Books.
- Gómez Espelosín, F., y Pérez Largacha, A. (1997). *Egiptomanía*. Madrid: Alianza.
- Guran, P. (2007). The Mummy. En S. T. Joshi (Ed.), *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of our Worst Nightmares* (V. I, pp. 375-408). Londres: Greenwood Press.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Lant, A. (1992). The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania. *October* 59, 86-112.
- Locke, R. (2005). Beyond the exotic: How 'Eastern' is Aida? *Cambridge Opera Journal* 17 (2), 105-139. DOI: 10.1017/S0954586705002004
- Lopes, H., et. al. (2020). Introductory Chapter: The Importance of Reception Studies for Ancient History. En H. Lopes, I. Gomes De Almeida y M. De Fátima Rosa (Eds.), *Antiquity and Its Reception. Modern Expressions of the Past*. Intechopen. DOI: <https://10.0.22.140/intechopen.82132>
- Loupton, C. (2009). 'Mummymania' for the Masses- is Egyptology Cursed by the Mummy's Curse? En S. MacDonald y M. Rice (Eds.), *Consuming Ancient Egypt* (pp. 23-46). California: Left Coast Press.

- Luckhurst, R. (2012). *The Mummy's Curse: The True History of a Dark Fantasy*. Oxford: Oxford University Press.
- MacDonald, S., y Rice, M. (2009). Introduction- Tea with a Mummy: the Consumer's View of Egypt's Immemorial Appeal. En S. MacDonald y M. Rice (Eds.), *Consuming Ancient Egypt* (pp. 1-22). California: Left Coast Press.
- Malley, S. (2012), *From Archaeology to Spectacle in Victorian Britain - The Case of Assyria, 1845-1854*, Londres: Ashgate, 2012.
- Moreno García, J. (2015). 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 R. Da Riva y J. Vidal (Eds). *Descubriendo el Antiguo Oriente. Pioneros y arqueólogos de Mesopotamia y Egipto a finales del siglo XIX y principios del siglo XX* (pp. 103-122). Barcelona: Bellaterra.
- Moshenska, G. (2014). Unrolling Egyptian mummies in nineteenth-century Britain. *The British Journal for the History of Science*, 47 (3): 451-477
- Parramore, L. (2008). *Reading the Sphinx Ancient Egypt in Nineteenth-Century Literary Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Pettigrew, T. (1834). *A History of Egyptian Mummies*. Longman: Londres.
- Richards, J. (2009). *The Ancient World on the Victorian and Edwardian Stage*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Roberts, D. (2003). *Las maravillas de Egipto*. Barcelona: Iberlibro (Traducción y notas de Miguel Gímenez Saurina).
- Said, E. (1987). The Imperial Spectacle. *Grand Street* 6 (2), 82-104.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Madrid: Anagrama
- Stafford, B. (2001). *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Warner, M. (2006). *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. Oxford University Press.
- Wheatcroft, A. (2009). 'Wonderful Things': Publishing Egypt in Word and Image. En S. MacDonald y M. Rice (Eds.), *Consuming Ancient Egypt* (pp. 151-164). California: Left Coast Press.

