

LA ÓPERA ITALIANA Y EL *VERISMO*: PÉRDIDAS Y HALLAZGOS EN LA TRANSPOSICIÓN DEL SISTEMA

Ana Isabel Fernández Valbuena
RESAD, Madrid

Resumen

Las parejas de opuestos realidad/ficción, sistema literario/sistema melodramático son los extremos sobre los que discurre este artículo, centrado sobre la ópera italiana de finales del XIX, y su deseo de expresar la realidad, tal como la formulaban las teorías del naturalismo. Los principios científicos que pretende aplicar al arte generan en el sistema teatral nuevas escuelas interpretativas que acerquen al espectador la anhelada "verdad escénica", pero en un movimiento que busca llevar la verdad al arte, ¿es posible una traducción veraz a otro sistema formal? El sistema de la lírica parece alejado de todos estos principios: ¿cómo dar veracidad a un arte que por su tradición ha recurrido siempre a una forma de expresión, el canto, más cercana a lo ritual que a la mimesis aristotélica? Mediante ejemplos canónicos de la ópera italiana se intenta valorar los logros y las pérdidas en este proceso de traducción entre sistemas.

Palabras clave: Ópera, Verismo, Naturalismo

Abstract

This article is about the opposite's couples fiction/reality, literary system/ melodramatic system, having nineteenth century Italian Opera in its heart. Naturalism theories pointed on the willing of expressing reality, but, in such a movement, is it possible to translate faithfully art from one to another system? From drama to opera?

Scientific principles are above naturalism theories, and they bring theatre into new challenges on acting, longing for the scenic truth. But opera system seems to be far away from these principles: how could we express the truth in a drama within lyrical tradition? That is singing?

Following some examples from certain Italian operas considered *veriste*, this articles means to value its achievements and its loss during the transfer process between systems.

Key words: Opera, *Verismo*, Naturalism.

El presente artículo se propone estudiar la transposición del género teatral a la forma operística en el marco del movimiento verista. No obstante, el enfoque adoptado no contempla la traducción en su acepción de transferencia de una lengua a otra, sino como parte de la noción retórica de transcodificación, es decir, del paso de un sistema comunicativo a otro, distinto, o complementario; una noción que resume Angelo Marchese (1989) bajo la voz *Intertextualidad*: "Un texto puede transformar elementos de contenido o de forma de otros textos, y con ello nos hallamos ante el fenómeno estético de la

transcodificación, por medio del cual la especificidad de una obra puede reconocerse únicamente mediante su comparación con el código del texto al que se remite". Si dicha transcodificación la aplicamos al paso de un texto literario- dramático a otro código que, partiendo de éste, amplía su campo hacia la música dramática, nos hallamos ante un mecanismo añadido de producción de sentido, como dice U. Lotman (1978), quien explica que esta nueva transmisión del mensaje, a través de la música, además de por medio de la palabra, supone una transcodificación externa. A lo largo de este artículo veremos cómo un procedimiento formal externo, como el que tiene lugar con los dramas naturalistas que se intentan llevar al género lírico de la ópera de finales del siglo XIX, implica, no obstante, un cambio profundo en el sentido de dicho mensaje, despojándolo de algunos de los principios que sustentaron en origen la elección formal.

1. De la mimesis al naturalismo: narrar cantando

En los albores del género dramático, cuando la música y la poesía caminaban aún unidas en él, la *Poética* de Aristóteles explicaba que el teatro era mimesis, imitación de la realidad. Siglos después, en pleno Renacimiento, los aristócratas de la Camerata Florentina dieron origen a la ópera precisamente cuando intentaban resucitar lo que ellos creían que había sido el teatro griego originalmente: una pieza representada cantando; *recitar cantando* lo llamaron ellos. Este género culto, pero de pretensiones modestas, evolucionó rápidamente, contaminándose con las teorías teatrales propias de cada período. Hasta el siglo XIX los contenidos del género teatral son adaptables al melodrama, por la colaboración entre la música y la palabra, que hace más fértil la dramaturgia, gracias al reclamo emocional que consigue la primera, sin alterar los principios dramáticos originales. Tocando el final del siglo, sin embargo, la literatura quiere plasmar la realidad y busca una forma consecuente con este deseo. La tendencia realista plasma en ella el reflejo fiel del mundo y va contra la idea de la escritura como simple creación artística: pretende aplicar al arte principios científicos, pues confía en la ciencia como superadora del oscurantismo y cree que el escritor debe escrutar la realidad en busca de lo "verdadero", mostrándolo de forma casi documental, avalando la veracidad del documento con el principio de no intervención por parte del autor, es decir, contando a través de un narrador impersonal. Es interesante recordar, en este sentido, el nombre que se da en italiano al movimiento: *verismo*, de *vero* (verdadero, verdad), dando a las herramientas objetivas de los narradores naturalistas una categoría

que va más allá del arte, buscando una fusión con la vida. No se trata sólo de llegar a la objetivación de la realidad, sino de tocar, a través de estas técnicas por las que discurre el diálogo entre autor y destinatario (Corti, 1997), la noción de verdad.

En Europa esta búsqueda pasa de la novela al texto dramático gracias a Émile Zola, uno de los principales impulsores del naturalismo en el teatro; y de allí a la escena, donde los actores afrontan la necesidad de crear una nueva forma de interpretación que se haga portadora de ese anhelo de “realidad”, de ese reflejo de la naturalidad. En Francia es el Teatro Libre de André Antoine el que investiga sobre el mejor modo de plasmar la verdad en la escena, y en Rusia Konstantin Stanislavski lidera estas ideas en el Teatro de Arte de Moscú, donde crea un método que ha llegado como escuela de interpretación hasta nosotros: el método naturalista, más conocido, por su difusión universal, como “el método”. La ópera de finales del XIX se siente también contagiada de ese deseo de expresar la realidad, pero ¿es esto posible en una forma dramática donde la convención de expresarse necesariamente cantando viola los principios más básicos de la naturalidad?

2. Realismo, naturalismo y *verismo*

Los manuales de literatura, al hablar de los escritores realistas, explican que lo más importante para ellos era contar una historia lo más fielmente posible, en una tendencia literaria de carácter épico. Para ello introducen escenarios y ambientes locales y se refieren a acontecimientos y costumbres contemporáneos; esto incluye la franca reproducción del dialecto y de lo vulgar y la utilización de documentos, cartas y memorias que enmarquen las circunstancias de los acontecimientos descritos. Además, los protagonistas de las historias del naturalismo más ortodoxo pertenecen al estrato social más bajo –campesinos, pastores, peones, mineros- que hasta finales del siglo XIX, salvo alguna excepción, sólo habían sido protagonistas en el escenario de obras cómicas, o de textos dialectales.

En Italia el *verismo* fue el primer movimiento literario de carácter nacional –recordemos que la unificación de Italia en un único estado se había producido en 1861- y sirvió para contar al pueblo italiano las distintas realidades locales, en un país que conocía poco de sí mismo más allá de las fronteras regionales. Sus dos figuras más representativas fueron Luigi Capuana y Giovanni Verga y para ellos la forma cobró gran importancia, pues surgió del empeño de crear un estilo persuasivo y documental a través del lenguaje y sus estructuras.

Así lo afirma Giovanni Verga en el "Prólogo" a su novela *Los Malavoglia*:

... Cuando consigamos que en la novela la afinidad y cohesión de cada una de sus partes sea tan completa que el proceso de su creación se convierta en un misterio, igual que el desarrollo de las pasiones humanas, y que la armonía de sus formas sea perfecta, y la sinceridad de su realidad tan evidente /.../ que la mano del artista sea casi invisible, sólo entonces tendrá el aspecto de un hecho real; la obra de arte parecerá haberse fabricado sola, haber madurado y surgido de forma espontánea, como algo natural, sin mantener puntos de contacto con su autor, sin mancha del pecado original.¹

Para lograr esta impresión Verga se vale de recursos como el extrañamiento, adoptando al narrar el punto de vista de una sociedad rural –la Sicilia de finales del siglo XIX- cuya óptica revela su conciencia e ideología, en la que la transformación social se ve casi imposible, por su fijeza, labrada a lo largo de años inmutables. La lucha por el sustento es lo más importante y quien fracasa se queda fuera de esa sociedad. En el lenguaje esto se evidencia mediante arcaísmos, palabras dialectales, proverbios y modismos muy elementales. Y también mediante la utilización del discurso indirecto libre, que consiste en la exposición de los diálogos entre los personajes sin mediar explicaciones por parte del narrador (ver a propósito de la sintaxis verista, y su superación a comienzos del siglo XX, Guglielminetti, 2007). El autor renuncia a presentarlos, y la voz que narra es la de una especie de coro, que completa la configuración de cada personaje con los distintos puntos de vista. Veamos como ejemplo un breve diálogo del relato de Verga *Cavalleria Rusticana* (1880), antes de transformarse en drama; hablan Turiddu y la que fue su novia, Lola, casada con otro:

- Compadre Turiddu, ¿ya no saludamos a las viejas amistades?
 - ¡Ay! –suspiró el joven- ¡suerte que tiene, el que la puede saludar a usía!
 - Pues si tiene usted ganas de saludarme, ya sabe dónde está mi casa –respondió Lola.
- Turiddu fue a saludarla tanto que los vecinos lo miraban con sonrisa maliciosa... El marido de Lola andaba viajando por las ferias con sus mulas.
- El domingo tengo que ir a confesarme, que esta noche he soñado con uvas negras – dijo Lola.

Luigi Capuana solía decir que tanto Verga como él habían escrito solamente sobre pueblos y personas que habían conocido por experiencia directa, pero que en el arte la fantasía se unía a la realidad en la búsqueda de lo verdadero, pues lo verdadero era, en su opinión,

¹ En http://www.imalavoglia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=8&Itemid=5. Todas las traducciones del presente artículo son de la autora.

una visión personal e individual de las cosas, un elemento subjetivo (se puede cotejar a propósito Ferroni, 1980). De ahí la célebre definición de Giuseppe Verdi "*inventare il vero*":

... Copiar la verdad puede ser buena cosa, pero es mejor inventarse la verdad, mucho mejor... Copiar la verdad está bien; pero entonces ¡es una fotografía, no una pintura!" (1913, *I copialettere*. carta a la condesa Maffei, 2 octubre, 1876).

En el clima ya un poco decadente de los años '80, el *verismo* llega al teatro en obras en prosa y Verga, no sin amargura, confiesa en 1894 que aunque había escrito para el teatro no lo estimaba una forma de arte superior a la novela, sino una forma "inferior y primitiva", una suerte de traducción imperfecta del sistema narrativo al de la mimesis dramática, en una época de la historia de la interpretación actoral en la que no eran precisamente la verosimilitud y la naturalidad los rasgos que observaban los actores y apreciaba el público (cotejar para esta afirmación las palabras de K. Stanislavski 2007, pp. 11-22). Su paso hacia el sistema del drama lírico fue inmediato, y se ubicó un paso más allá de lo artificial, por la propia naturaleza del género, lo que llevó a algunos de los autores *veristas* a rechazar la musicalización del texto como algo fiel a su original. Fue el caso de G. Verga, como vamos a ver seguidamente.

3. El *verismo* en la ópera

Un rastreo riguroso por la historia del melodrama nos proporcionaría muchas sorpresas en lo que se refiere a la representación de la realidad, pues hallamos intenciones realistas en óperas barrocas y, sobre todo, en el llamado género bufo. Pero ateniéndonos al periodo que nos ocupa, diremos que en un intento de establecer una cronología para el género *verista* en la ópera, el historiador Massimo Mila (1977) señala como precursora *Carmen* de Bizet; otros, como R. Leibowitz en su célebre *Historia de la ópera*, incluyen *Manon* (1884) de Jules Massenet y *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi como precedentes. Tras de haber conocido y ensayado nuevas tendencias operísticas, el pensamiento de Verdi en torno al concepto del *verismo* se expresaba de esta forma:

¡Ay, con el progreso, la ciencia, y el *verismo*...! ¡Ay, ay! Todo lo *veristas* que queráis..., pero Shakespeare era un *verista* sin saberlo. Era un *verista* por su inspiración; nosotros lo somos por un proyecto, por un cálculo. (1913, *I copialettere*)

Con ello aludía a una metodología artística que constreñía la generosa melodía romántica que aún presidía los presupuestos de los compositores; el *verismo* musical, no obstante, llegó finalmente de la mano del *verismo* literario. La obra de G. Verga determinó el gusto por estos temas en la ópera, aunque la narrativa o el drama de los autores *veristas* no tuvieron mucho protagonismo en la época como argumentos melodramáticos. El propio Puccini renunció a poner música al drama de G. Verga *La Lupa* en favor del libreto de *La Bohème*, inserto en la corriente llamada neoromanticismo. También Pietro Mascagni llegó a comenzar un proyecto de colaboración con Émile Zola, bastión del naturalismo francés, quien había diseñado un libreto extraído de su *Nana* y se lo había ofrecido a Mascagni para que lo convirtiera en una ópera. Esto sucedió durante un viaje de Zola a Roma, y en 1895 se realizó la primera lectura del libreto, de Ugo Ojetti, para Giulio Ricordi –que apoyaba el proyecto ofreciendo su publicación- y para Mascagni. Pero un año después el compositor no se había sentado aún ante el libreto, ocupado en la composición de *Iris* (1898), una ópera adscrita al decadentismo. Mascagni animó entonces a Ojetti a colaborar con uno de los más importantes libretistas de la época, Luigi Illica, y la respuesta de Illica después de su lectura nos da una pista de las dificultades de transferir a la ópera historias trazadas por narradores *veristas*, delatando la imposibilidad de traducir de uno a otro género el mismo mensaje sin desvirtuarlo:

En conjunto, el libreto es excesivo en muchas de sus partes y habría que rehacerlo /.../ *Nana* es difícil, porque –permítame- si lo despojamos de todo ese lenguaje zoliano bestial y presuntuoso no queda nada más que carnaza literaria sin mayor novedad. ¡Zola no se ha preocupado ni siquiera de dibujar el ambiente! Lo único que nos ha dado es una colección de adjetivos. (En Orselli, 1990).

En realidad, la superación de las posiciones *veristas* era ya un hecho consumado en Mascagni pocos años después del estreno de la ópera fundacional del género *verista*, *Cavalleria rusticana*. Ante estas dificultades para abordar el *verismo* y permanecer en él, las óperas escritas entre 1890 y 1913 van reproduciendo en la escena lírica lo que va proponiendo la moda literaria, transfiriendo sin traumas el naturalismo de las primeras novelas consideradas *veristas* hacia el esteticismo y misticismo del movimiento modernista posterior, llamado en Italia decadentismo, cuyos principios eran contrarios a los que predicaba el *verismo*. Es este un asunto que en ámbito musicológico se descuida a menudo, pues se tiende a considerar el estilo de escritura vocal como la clave para separar una ópera romántica de una *verista*, con independencia de la ortodoxia metodológica con que ésta trate el argumento.

4. *Cavalleria rusticana*, del drama al melodrama

En 1880 Giovanni Verga publicó su relato *Cavalleria rusticana*, que contenía, en su extraordinaria brevedad –apenas media docena de páginas-, todos los elementos estructurales de su narrativa. Tres años más tarde, en 1883, editó dicho relato en versión dramática bajo el título *Cavalleria rusticana. Scene popolari*. El drama se estrenó en Turín en 1884, con la famosa Eleonora Duse como protagonista, cosechando un éxito inesperado, que lo llevó a ser traducido y representado en Francia y Alemania. La ópera en un acto del mismo título estaba ya en proyecto desde que P. Mascagni viera el drama representado en Milán en 1884, pero no se estrenó hasta el 17 de Mayo de 1890 en el teatro Costanzi de Roma, con ocasión de un concurso operístico de la editorial Sonzogno. Sus libretistas fueron los livorneses Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, que iniciaron con esta ópera una colaboración profesional destinada a durar décadas. Sin embargo, Verga, en una carta a Capuana (en Raya G., 1984: 356), calificaba este melodrama de "*pasticcetto musicale con relativo brindisi*". Y es que en el paso del género narrativo al dramático el autor había mantenido un punto de vista objetivo como narrador, pero comprometido como autor, a pesar de los cambios estructurales obligados por el tránsito de un género al otro. Sin embargo, su traducción melodramática –que no era de su pluma- a pesar de ofrecer una estructura muy cercana a la pieza teatral, presentaba un resultado final casi divergente en estilo e intenciones. Mascagni, por su parte, sostuvo siempre que el drama de Verga en su transposición musical estaba cerca de la verdad, afirmando que este tipo de ópera *verista* no era sino la amplificación de ciertos rasgos del melodrama italiano del siglo XIX, cuyo realismo popular alcanzaba, en su opinión, los umbrales del naturalismo. Esta opinión, que atiende al tema pero no a su tratamiento formal, es la que ha prevalecido en buena parte de la crítica literaria y musical a lo largo del siglo XX, lo que ha contribuido, en mi opinión, a generar confusión sobre el concepto de *verismo* en los distintos sistemas: literario/dramático/lírico dramático.

Cavalleria rusticana narra los amores entre Turiddu Macca y Lola: él regresa a su pueblo tras cumplir el servicio militar, y encuentra a su novia casada con Alfio, el carretero, hombre de una cierta posición económica. Para provocar los celos de Lola Turiddu seduce a Santuzza, otra joven del pueblo, que se enamora locamente de él. Lola entonces cede, y Santuzza, por despecho, revela el enredo al compadre Alfio, que exige un inmediato ajuste de cuentas. La obra concluye con el duelo entre los dos rivales en pleno domingo de

Resurrección. La serenata que abre la ópera, cantada por Turiddu entre cajas, como si estuviera regresando de una noche de amor compartida con Lola, es el único fragmento escrito en dialecto siciliano en toda la ópera, y está compuesta sobre un periodo musical informal: una primera parte más tranquila, la otra más acelerada, como sucede en la música popular. Pero el acompañamiento orquestal que Mascagni tiende bajo la parte vocal no tiene ya nada de popular, resulta perfectamente culto. No se trata de una serenata a la guitarra –que tiene gloriosos precedentes en la historia de la ópera–, sino de un texto de pretensiones populares pero de gran concentración semántica, orquestado como un poema sinfónico, lo que traiciona el sentido original del texto ¿Dónde estaría, entonces, el límite de la recepción natural del lenguaje y dónde el punto en el que el músico lo desvirtúa? Mascagni no tomó de la realidad la inspiración musical para esta aria, recogiendo, por ejemplo, el folclore de la Sicilia en que se ambienta la ópera; su música no tiene nada que ver con la realidad social de los personajes que actúan, luego su opción diverge de las opciones lingüísticas y estilísticas del drama original. Y así lo expresó G. Verga al propio Mascagni en una carta escrita poco antes de la firma del contrato de *Cavalleria*:

Cuando hace algún tiempo el señor Salvestri me comunicó su intención de poner música a mi *Cavalleria rusticana*, yo, aunque no me opuse a su deseo, le hice notar las dificultades que encontraría en adaptar esa obrita a las necesidades del melodrama, respetando el método artístico y el ritmo escénico del que deriva el poco mérito que pueda tener; dificultades que pude constatar más tarde, en la adaptación que llevaron a cabo otras personas... No obstante, no encuentro estas dificultades insuperables, es más, creo que el tema, tratado con arte, daría ocasión de hacer algo nuevo y verdaderamente original a un joven ingenioso como usted ha demostrado ser; /.../ Pero no volví a saber nada de ellos durante bastante tiempo, y no me faltaron razones para creer, como de hecho sucedió, que tanto el Sr. Salvestri, como el maestro Puccini, para el que debía escribir el libreto, habían abandonado la idea... (en Mascagni 1891, Catania 15 de marzo de 1890)

Sabemos, no obstante, que fue el propio Salvestri quien aconsejó a Verga que aceptara la candidatura de Mascagni para poner música a su pequeña tragedia, ante la imposibilidad de llevar a cabo él mismo el proyecto que había concebido con Puccini, por estar aquejado de una grave enfermedad. En la adaptación dramática de *Cavalleria rusticana* la actitud distanciada del narrador otorgaba a la colectividad el privilegio de narrar, haciéndose transmisora implícita de sus violentos códigos del honor. De ahí el carácter coral de la pieza, presente en otros relatos de Verga, donde, junto a los protagonistas, convive todo un pueblo partícipe de un común destino de dolor, pues el papel narrador lo asumen los personajes secundarios que aparecen junto a ellos; este coro se revela a través de unos diálogos cándidos y

primitivos, con su determinismo y su resignación y será el que condene al protagonista y lo empuje al sacrificio.

La pieza teatral está estructurada como una larga metáfora del duelo que al final libran los dos hombres, y su armazón se mantiene intacto en el drama lírico: breves pasajes rápidos y esenciales, que limitan los gestos al puro rito, cuya importancia se agiganta con el transcurrir de la acción durante el domingo de Pascua, con sus toques a misa y la celebración del sacrificio divino. Ambas versiones comienzan al alba del domingo de Pascua, y los encuentros entre los personajes hasta el desafío de Alfio se suceden en el mismo orden y obedecen a los mismos mecanismos dramáticos. Pero hay una diferencia evidentísima que manifiesta la contradicción dentro de la propia poética *verista*: el movimiento literario buscaba desublimar los temas, mientras que el melodrama, por su propia naturaleza, anhela la sublimación. Así, los personajes de la ópera hablan de un modo impensable para su condición social e inadecuado a la situación que se plantea, y sus coros parecen no cumplir otra función que la de adornar algunos momentos y abundar en la celebración pascual, insistiendo en una visión folclórica mediante los coros de apertura que celebran el regreso del campo y el cese de las faenas en tonos arcádicos. Nada de colectividad primitiva, más bien anticipos de folclorismo dannunziano. El himno a la resurrección, sin embargo, se encuentra entre las páginas más célebres de la historia de la música coral, y es la antítesis del *verismo* literario, pues sus acentos métricos son los propios de los decasílabos _ _ ' _ _ ' _ _ ' _ , un ritmo ternario que no resulta flexible en italiano:

Regina coeli.
Inneggiamo, il Signor non è morto,
Ei fulgente ha dischiuso l'avel;
inneggiamo al Signore risorto,
oggi asceso alla gloria del ciel.
Dall'altare ora fu benedetto
questo olivo che amava il Signor,
porti e accresca nell'umile tetto
la domestica pace e l'amor.

Regina coeli. Cantemos
himnos al Señor, que no ha muerto,
pues radiante ha abierto su sepulcro;
cantemos al Señor resucitado,
hoy subido a la gloria del cielo.
Por el altar ha sido bendecido
este olivo, que amaba nuestro Señor;
que traiga y agrande en nuestros
humildes techos la paz familiar y el amor.

A pesar de ser común en la poesía italiana, los ejemplos más célebres de decasílabos son precisamente fragmentos corales cultos, como el que abre *Il conte di Carmagnola*, de Alessandro Manzoni. Por haber sido estudiado en otra sede (Fdez. Valbuena, 1994), no insistiré en los aspectos léxicos que contribuyen al alejamiento de lo popular, tan sólo recordaré que si Verga elige para sus obras el dialecto siciliano sobre el italiano normativo –lo que supuso históricamente un impulso

valiosísimo a la lengua popular y a la renovación de la tradición italiana- el libreto de *Cavalleria* huye del mundo dialectal: está escrito en italiano normativo, incluso culto. Esta elección rompe desde dentro todo el mecanismo de conciencia de clase del relato verguiano. Por otra parte, los coros, comenzando por el que abre la ópera, sirven para dilatar los tiempos dramáticos, cerrados hacia la catástrofe, y consiguen transmitir casi la sugestión de un espectáculo ritual, de una sucesión ralentizada, en contraste con lo esencial de los acontecimientos tal como aparecían en el drama.

En lo tocante al tratamiento musical, hay críticos que resaltan la novedad de *Cavalleria rusticana*, y la consideran una ópera fresca y original, con visión de futuro; otros que se detienen en los esquemas tradicionales de esta ópera, como el empleo del coro, esencialmente decorativo; pero, al tiempo, destacan en ella novedades como las formas musicales abiertas, que quedan fuera de la tradicional división en arias, recitativos, dúos... Probablemente esta mezcla de tradición e innovación llega al espectador como algo homogéneo y novedoso; pero en lo que respecta a la **traducción** del mundo verguiano **al melodrama** el intento mascagniano resultó un acontecimiento importante. Musicalmente supuso un momento de síntesis de tradición melodramática, que ofrecía una enésima solución al eterno problema de cualquier operista: la relación texto-música. Mascagni se enfrentó a los versos de Targioni-Tozzetti con la actitud del que quiere entonar musicalmente obedeciendo a las leyes de la inflexión natural de la palabra, a los recursos con los que un autor de prosa colorearía las páginas de una literatura no especialmente excelsa. Probablemente en esta renuncia a superposiciones intelectuales resida la razón del extraordinario arrebató del canto de *Cavalleria rusticana*; y su asunción como documento programático de la nueva estética *verista*.

5. *I Pagliacci*: ópera manifiesto

Frecuente compañera de cartel de la citada *Cavalleria*, *Pagliacci*, del compositor Ruggero Leoncavallo –que es además autor del libreto- responde también a los principios naturalistas de documentar la realidad, pues se basa en un suceso ocurrido durante la infancia del compositor, en Calabria, aparecido en la prensa: el asesinato de una mujer a manos de su esposo, director de una compañía de cómicos. La muerte de la protagonista en escena pone punto final a la ópera y a la función que la compañía representa, en un clásico ejemplo de teatro dentro del teatro. Se trata de una brutal y conmovedora historia, enmarcada por un prólogo y un cierre dirigidos directamente a los

espectadores, a los que se ofrece la obra como un auténtico retazo de vida, de los que proponía el naturalismo. El compositor tuvo la fortuna de ganar con *Pagliacci* el mismo concurso para jóvenes operistas que había promocionado *Cavalleria rusticana*, convocado por la editorial Sonzogno (1892); pero este texto es mucho más programático que *Cavalleria*, ya desde su "Prólogo", escrito como un manifiesto estético, puesto en la voz de uno de los personajes, fuera de su papel, en un procedimiento de distancia épica. Así nos habla de la poética del *verismo* el Prólogo de Tonio:

Si puó? Signore! Signori! Scusatemi
 se da solo mi presento.
 lo sono il Prologo.
 Poiché in scena ancor
 le antiche maschere mette l'autore,
 in parte ei vuol riprendere
 le vecchie usanze
 e a voi di nuovo inviami.
 Ma non per dirvi come pria:
 "Le lacrime che noi versiam son
 false!
 Degli spasimi e de' nostri martir
 non allarmatevi!" No! No!
 L'autore ha cercato invece pingervi
 uno squarcio di vita.
 Egli ha per massima sol
 che l'artista è un uom
 e che per gli uomini scriver ei deve.
 Ed al vero ispiravasi.
 Un nido di memorie in fondo
 all'anima cantava un giorno,
 ed ei con vere lacrime scrisse,
 e i singhiozzi il tempo gli battevano!
 Dunque vedrete amar
 sì come s'amano gli esseri umani.
 Vedrete dell'odio i tristi frutti;
 del dolor gli spasimi.
 urli di rabbia udrete,
 e risa ciniche!
 E voi piuttosto che le nostre povere
 gabbane d'istrioni
 le nostre anime considerate.
 Poiché siamo uomini di carne
 e d'ossa,
 e che di quest'orfano mondo
 al pari di voi spiriamo l'aere!
 Il concetto vi dissi...
 Or ascoltate com'egli è svolto.
 Andiam. Incominciate.

¿Se puede? Señoras, señores,
 disculpen si me presento yo solo:
 soy el Prólogo.
 El autor pone de nuevo en escena
 las antiguas máscaras
 para recuperar, en parte,
 las viejas usanzas
 y me envía a ustedes de nuevo.
 Pero no para decirles como antaño:
 ¡Las lágrimas que derramamos son
 falsas!
 ¡No se alarmen por nuestros
 sufrimientos y vuestras angustias!"
 ¡No, no! El autor, en cambio, quiere
 retratar un retazo de vida.
 Él tiene como máxima que el artista
 es un hombre,
 y debe escribir para los hombres.
 Y en la realidad se ha inspirado
 A un nido de recuerdos del fondo
 de su alma decidió un día cantar,
 y los escribió con lágrimas de
 verdad, ¡y los sollozos le marcaron
 el compás! Así pues, verán ustedes
 amar tal como se aman los seres
 humanos. Verán los tristes frutos
 del odio, oirán los estremecimientos
 de dolor, los gritos de rabia,
 ¡y las risas cínicas!
 Y ustedes, más que nuestros
 gastados ropajes de cómicos,
 juzguen nuestras almas,
 porque somos hombres de carne y
 hueso, que en este mundo huérfano
 ¡respiramos el aire al igual que
 ustedes!
 Les he expuesto su idea...
 Escuchen ahora cómo se desarrolla
 ¡Vamos, comenzad!

El prólogo viene a decir que la reproducción de la realidad en el teatro es verdadera si refleja fielmente las pasiones de los hombres: un continuo juego de superposición persona/actor y una entrega a los preceptos del *verismo* teatral. Pero la propia ópera plantea algunas preguntas sobre la verosimilitud del género, con técnicas de ruptura de la cuarta pared: ¿Es posible representar la verdad con un rostro embadurnado de harina? ¿Puede el teatro ser espejo del sufrimiento humano? Esto se pregunta Canio, el marido traicionado de esta ópera, lamentándose de la indignidad de su oficio teatral. Acaba de conocer la infidelidad de su esposa, que planea fugarse con su amante al acabar la función de esa noche, y él, deshecho por la noticia, debe contener su rabia y su dolor, porque la función está a punto de comenzar y sus compañeros le recuerdan que tiene que actuar:

Recitar! Mentre preso dal delirio
non so più quel che dico e quel che
faccio! Eppure è d'uopo!
Sforzati!...
Bah! Sei tu forse un uom?
Tu sei Pagliaccio!
Vesti la giubba e la faccia infarina.
La gente paga e rider vuole qua,
e se Arelchin t'invola Colombina,
ridi, Pagliaccio e ognun applaudirà.
Tramuta in lazzi lo spasmo ed il
pianto in una somorfia il singhiozzo
e'l dolor!
Ah! Ridi Pagliaccio, sul tuo amore
infranto!
Ridi del duol che t'avvelena il cor!

¡Actuar! Mientras, presa de la furia,
no sé ni lo que digo, ni lo que hago!
No obstante ¡hay que hacerlo!
¡Hay que esforzarse!
Bah ¿eres acaso un hombre?
¡Tú eres sólo "Pagliaccio"!
Ponte el jubón y enharínate la cara.
La gente paga y quiere reírse.
Y si Arlequin se lleva a tu Colombina,
ríete, Pagliaccio, y todos aplaudirán.
Transforma en bufonadas la
aflicción y el llanto, en una mueca
tu sollozo y tu dolor. ¡Ay, ríete
Pagliaccio, de tu amor destrozado!
¡Ríe del dolor que te envenena el
corazón!

6. El *verismo* en la "Giovane Scuola"

El estreno de *Cavalleria rusticana*, además de inaugurar el *verismo* en la ópera, señaló el nacimiento de un grupo de operistas conocido como *Giovane scuola*, de importante potencial creativo en la música italiana, pero que no llegó a constituir un movimiento, por su heterogeneidad. El *verismo* había puesto a la ópera en un aprieto y los compositores *veristas* terminaron por aceptar la exigencia primaria de la ópera de expresar fundamentalmente los sentimientos en el canto, centrándose en un nuevo concepto del mismo, en un nuevo estilo vocal, que es lo que ha permanecido como rasgo *verista*. Es decir, que hoy, cuando se habla de ópera *verista*, más que aludir a una poética que trata temas naturalistas, de lo que se habla es de un estilo canoro. Entre sus rasgos destaca el abandono de la palabra como simple

fonema, en aras de su contenido dramático, una integración necesaria para el pensamiento musical.

La *Giovane Scuola*, reunida en torno al editor Edoardo Sonzogno entre 1892 y 1896, agrupaba a músicos como Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea, Bruno Smaireglia, Benvenuto Coronaro, o Umberto Giordano, y floreció en uno de los momentos más revolucionarios de la historia del lenguaje musical: en el campo de la armonía se dieron las transformaciones de Debussy y los epígonos de Wagner, fundamentalmente Strauss y Mahler, junto a las innovaciones de Arnold Schönberg e Igor Strawinsky. Por eso muchos críticos dudan del presunto *verismo* de la *Giovane scuola*, cuyos libretos empiezan inspirándose en G. Verga para terminar en brazos de D'Annunzio, genuinamente decadentista. No obstante, las propuestas dramáticas de los compositores reunidos por Sonzogno intentaron conectar con el gusto del momento desde la posición de la izquierda radical-republicana que él sostenía en sus periódicos, empezando por el diario de más difusión de su editorial, *Il Secolo*. En ese contexto el tráfico de libretos osciló de unos compositores a otros, a veces de manos del libretista –Illica, Giacosa, Targioni-Tozzetti-, a veces de manos del propio autor del texto, que podía ser francés o italiano. Vemos, por ejemplo, que Giacomo Puccini cedió a Franchetti el libreto de *Tosca*, quien finalmente lo devolvió a Puccini, al tiempo que desestimaba trabajar sobre *Andrea Chenier*, que terminó musicando la pluma de Giordano.

Mascagni, inmediatamente después de su estreno de *Cavalleria rusticana*, escribió otras óperas en las que, solicitado por los varios fermentos culturales de la década de los '90, abandonaría las veleidades naturalistas y, por otra parte, las primeras óperas puccinianas *Manon Lescaut* y *La bohème*, que siguieron a *Cavalleria rusticana* a distancia de sólo tres años, partieron de textos con presunción realista. De un crudo realismo urbano es también la primera de su trilogía de 1918, *Il tabarro*, que acompaña a esas dos joyas del *Trittico*: *Sor Angelica* y *Gianni Schicchi*. Basada en un texto de Didier Gold, seguidor de Zola, *Il tabarro* cuenta las duras condiciones de vida de los obreros parisinos. Había un precedente en esa línea en el encargo de Sonzogno en 1892 a U. Giordano de una ópera extraída del drama verista napolitano *Mala vita*, de Salvatore Di Giacomo (con Goffredo Cagnetti como libretista). Fue ésta la primera presentación de los barrios populares napolitanos en el melodrama italiano, con sus personajes más sórdidos y los lugares comunes de la cultura partenopea: la mezcla de superstición y fe cristiana. Se trataba de un drama con protagonista femenina, Cristina, prostituta de los bajos fondos, que Vito quiere redimir con una boda; pero la rivalidad

desleal de otra mujer y la opresión de las convenciones sociales, obligan a Cristina a volver al prostíbulo. Fuera de los preceptos naturalistas de objetividad, el compositor mediatizaba el diseño de sus personajes a través de la música. En el plano lingüístico este melodrama utilizaba proverbios y expresiones dialectales recurrentes para sintetizar la moral del drama de amargo final; un procedimiento en regla con la ortodoxia naturalista, aunque la ópera gozara de poco éxito. Por ello, algunos estudiosos han hablado del triunfo del *verismo* siciliano –por el éxito de *Cavalleria Rusticana*, que, como recordamos, transcurre en un pueblo del interior de Sicilia- y del fracaso del *verismo* napolitano. Aunque la ópera gustó en otras ciudades italianas, en la sede operística napolitana, el Teatro San Carlo, escandalizó al público suscitando gran polémica.

Encajado el fracaso, Giordano probó mejor suerte en Milán, estrenando en 1896 *Andrea Chenier*, una de sus obras más populares, ambientada en los años de la revolución francesa, pero que narra una trágica y hermosa historia de amor entre el poeta del mismo nombre – personaje real de la época– y una joven aristócrata, Magdalena de Coigny, que termina al más puro estilo del melodrama romántico, con el himeneo celeste, es decir la inmolación por amor de los protagonistas. Un tema alejado ya del *verismo*. Las óperas casi epigonales de comienzos del XX se van alejando de los presupuestos realistas, ocupadas en retratar figuras cada vez más gigantescas y atractivas, tal como reclama el nuevo movimiento decadentista, que ha ido sustituyendo al *verismo*.

Y es que la ópera como género dramático pertenece al mito, y su historia ofrece en ocasiones la imagen de una prolongada decadencia; para la renovación de sus fastos recurrió a la fantasía, inspirándose en fábulas y leyendas. Tal camino pareció recorrer Puccini, cuya última composición, *Turandot* (1924), basada en una leyenda de Carlo Gozzi, cerró no sólo su carrera y su propia vida –la muerte sorprendió al compositor con la obra inacabada- sino todo un ciclo melodramático.

Bien entrado el siglo XX los acontecimientos que sacudieron nuestra historia obligaron a la renovación dramática en el melodrama. El repudio del grandilocuente vacío *verista* se reflejó en la conciencia de la precariedad de los ideales y de la incomunicabilidad de los mismos, pasados los años '20, mientras que la simplificación expresiva que buscó el movimiento literario perderá sus connotaciones humanísticas para ir en busca de una expresión primigenia y desgarrada, agudo testimonio de la deshumanización del mundo contemporáneo. Esto llegó de manos del expresionismo en el teatro y del dodecafonismo en la música. Cabría preguntarse si en la ópera

tienen cabida determinados temas sin desvirtuarse, sin desvirtuarla; si, por otro lado, atendemos no a la verdad de los acontecimientos, sino a la verdad artística, podemos prestarnos a la suspensión de la incredulidad en la que nos sume el drama musical, por arte de las pulsiones emocionales que suscita la unión de la palabra y la música. Sean puestas o no al servicio de lo verdadero.

BIBLIOGRAFÍA

- CESARE, Gaetano – LUZIO, Alessandro (eds. 1913): *I copialettere di G. Verdi*, Forni, Milán.
- CORTI, Maria (1997): *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán.
- BRAGAGLIA, LEONARDO (1971): *Storia del libretto*, Trevi, Roma.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (1994): “*Cavalleria rusticana*: del drama verista al pasticcetto musicale”, *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, vol. I., UCM, Madrid.
- FERRONI, Salvatore (ed. de, 1980): *Il teatro verista*, Il Saggiatore, Milán.
- GUGLIELMINETTI, Marziano (2007): *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Mercurio, Vercelli.
- LOTMAN, Iurii (1978): *Estructura del texto artístico*, Fundamentos, Madrid.
- MARCHESE, Angelo (1989): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona.
- MASCAGNI, Pietro
(1891): *Ragioni di Pietro Mascagni contro G. Verga*, Napoli, Stabilimento Tipografico dell’Unione.
(1993): *Cavalleria rusticana: melodramma in un atto*, reducción para canto y piano de Leopoldo Mugnone, Sonzogno, Milán.
- MILA, Massimo (1977): *Il melodramma italiano dell’Ottocento*, Einaudi, Turín.
- LEIBOWITZ, R. (1990): *Historia de la ópera*, Taurus, Madrid.
- ORSELLI, Cesare (1990): *Le occasioni di Mascagni*, Edizioni di Barbablù, Siena.
- RAYA, Giovanni (ed. 1984): *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell’Ateneo, Roma.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2007) “El descubrimiento de verdades hace tiempo conocidas”, en SAURA, Jorge, *Actores y actuación*, II, Fundamentos, Madrid.
- VERGA, Giovanni:
(1990, ed. de Fedi, Roberto): *Cavalleria rusticana Scene popolari*, Salerno editrice, Roma.
www.imalavoglia.it