

‘Forme fantastiche / assumono le cose’: el verismo en el teatro lírico

○ ENIKÓ HARASZTI

“Hanno ammazzato compare Turiddu!”: el grito de la muchedumbre que denuncia el delito de honor cometido en la ópera *Cavalleria rusticana* conduciría a la ópera italiana por un camino bastante distinto del que venía transitando la producción precedente; un camino, además, desconocido por su carácter innovador. Considerando el contraste entre la literatura que se le dedica a la ópera posterior a ese momento, y los muy numerosos estudios que tratan sobre la época del *bel canto* o de la producción verdiana, esa tendencia de la ópera italiana del *fin-de-siècle* sigue siendo todavía hoy algo recóndito. Se la suele denominar “verismo”, y se desarrolló en dos ramas: primero “el filón rusticano” también calificado como “ópera de los bajos fondos” u “ópera plebeya”, y luego “el filón historicista”, en el que puede inscribirse *Andrea Chénier*. Los comentaré aquí sin profundizar en la producción pucciniana, porque ésta sí es conocida.

Ciertamente, el estreno de *Cavalleria rusticana* el 17 de mayo de 1890 se considera como el parteaguas que delimita la evolución de la ópera italiana de finales del siglo XIX. Excluyendo a Puccini, que trabajaba normalmente con la editorial Ricordi, la repetida colaboración de los compositores Mascagni, Leoncavallo, Giordano y Cilea con la editorial rival Sonzogno les reunió por entonces bajo el rótulo de *giovane scuola*, que aparece alternativamente al de “escuela verista”. Las obras de este grupo de artistas quedarían caracterizadas por la variedad de sus temáticas y por nuevos planteamientos dramáticos respecto a la experiencia verdiana, así como por un lenguaje que deriva parcialmente tanto del lenguaje de la ópera romántica como del de los experimentos literarios coetáneos basados en la elaboración del habla popular.

Después del llamativo éxito de la ópera verista de Mascagni de 1890, casi todos los jóvenes maestros que se arriesgaron en ese género musical lo harían componiendo óperas breves, habitualmente en un solo acto, y ambientadas casi siempre entre las clases subalternas del Mezzogiorno italiano; son óperas conocidas de ese movimiento por ejemplo *Pagliacci* de Leoncavallo, ambientada en Calabria; *Mala vita* con libreto de Daspuro y música de Giordano, y ambientada en Nápoles; *Il tabarro* de Adami y Puccini, en París. Pero hubo muchas más, hoy casi olvidadas, como *Tilda* de Cilea, en Ciociara; *Festa a Marina* de Coronaro, en Calabria; *Malia* de Capuana y Frontini, en Catania; *Vendetta sarda* de Cortella y Cellini, en Cerdeña; *A basso porto* de Checchi y Spinelli y *A San Francisco* de Di Giacomo y Sebastiani, las dos en Nápoles. Todas ellas se estrenaron, con la excepción de *Il tabarro*, en los años noventa del siglo XIX.

Los compositores de esta tendencia se alejaron de los temas de tipo romántico y prefirieron personajes del ambiente popular o burgués, incluso violentos, porque así se verían motivados por pasiones más cercanas a las de la gente común, tal como las concebía no sólo la imaginación del autor sino como eran recogidas en toda su realidad y, por ello, más rebosantes de humanidad. Y es que el verismo en el teatro lírico tiene

como uno de sus objetivos acercar al hombre común al mundo de la ópera, de manera que pueda observarse a sí mismo y examinar intrigas cercanas a su propia vida. Después de que durante siglos fueran los aristócratas los que sobresalían en el escenario, el público

de la pequeña y media burguesía estaba contento entonces de ver por fin en él a “los vencidos” (en expresión de Giovanni Verga, que habría querido retratar la gama completa de las clases sociales en las entregas de su ambicioso proyecto *Ciclo dei vinti* o “Ciclo de los vencidos”).

● El verismo se desarrolló en dos ramas: primero el filón rusticano también calificado como ópera de los bajos fondos u ópera plebeya, y luego el filón historicista, en el que puede inscribirse *Andrea Chénier*



La descripción de la vida de aquella gente humilde, los rechazados por la sociedad, los “vencidos”, ocupados permanentemente en la lucha por la supervivencia frente a un destino fatal, es el rasgo fundamental del verismo literario. Pero, al contrario de los lectores de esta literatura, el público operístico se cansó rápidamente de la ópera ambientada en bajos espacios sociales, y ésta es la razón por la que los compositores veristas volverían poco más tarde a los temas históricos como el de *Andrea Chénier*, bien conocidos ya en la tradición operística.

La aparición de las clases subalternas sobre el escenario de la ópera verista parece estar relacionada con la llamada *questione meridionale*, según expresión acuñada por el diputado Antonio Billia en 1873 para resumir la problemática desigualdad entre el Norte y el Sur de Italia. De ahí el carácter folklórico que se hace visible sobre todo en sus frecuentes escenas de masas: normalmente, el pueblo está reunido con ocasión de una fiesta religiosa o profana (como en *Cavalleria rusticana* o *Pagliacci*), y aparecen los vendedores con sus pintorescas mercancías, los aldeanos juegan proverbialmente a los dados (como en *Mala vita*), o brindan y se preparan para ir a misa. Pero hay que tener en cuenta que, ya desde la primera ópera verista, el pueblo carece de voz propia y verdadera sobre el escenario. Esa incapacidad de retratar al pueblo en su realidad, reduciéndolo a un mero coro de ópera, es prueba fehaciente de que el verismo musical está muy alejado de la realidad fáctica. Rubens Tedeschi comenta este fenómeno con fina ironía: “Apenas entra el coro, sale la verdad y triunfa el manierismo”. En esas óperas, el pueblo “no vive de pan, sino de canciones... Los campesinos sicilianos retratados por Targioni, Menasci y Mascagni no han manejado jamás una pala o empujado un arado; son pastores perdidos en una Arcadia literaria... Los espectadores pueden estar tranquilos: no van a ocupar las tierras de los latifundistas ni van a participar en huelgas agrarias. Son pobres de buena pasta que van a oír misa los domingos y, si a veces les sale una cuchillada, es para mantener el honor”.

Frente a esa acartonada presencia de las masas populares, los libretistas utilizaron ampliamente su lenguaje dialectal, con lo que consiguieron el *couleur* folklórico en algunas de las óperas plebeyas (aunque son muy pocos los libretos escritos enteramente en dialecto, como, por ejemplo, el de la ópera *A San Francisco* de Carlo Sebastiani). El *couleur locale* se puede obtener también mediante la inserción de usos y costumbres típicos en la obra, como el mordisco de desafío que Turiddu inflige a la oreja del compadre Alfio en *Cavalleria rusticana*. También la superstición popular es una característica común que aparece en muchas de esas óperas, como por ejemplo en el voto de Vito Amante en *Mala vita*.

En este sentido, es comprensible que las óperas plebeyas estén también impregnadas muchas veces por la religión, que se presenta como forma de devoción popular. Aparecen

El alma noble de los poetas como Andrea puede despertar el amor de Maddalena, y su patriotismo puede incluso impulsar la Revolución, pero las pequeñas envidias y los mezquinos rencores les arrastrarán a todos a la perdición.

Columna de Julio, construida en el lugar donde anteriormente se ubicaba la prisión de La Bastilla.
© Kiev Victor / Shutterstock



● El verismo en el teatro lírico tiene como uno de sus objetivos acercar al hombre común al mundo de la ópera, de manera que pueda observarse a sí mismo y examinar intrigas cercanas a su propia vida

así oraciones individuales, como “Gesù mio d’amore” en *Mala vita*, pero no faltan tampoco las colectivas, como “Regina coeli... Innegiamo” de *Cavalleria rusticana*. La figura de la Virgen María es la que está más presente, aunque Jesús aparece también: los personajes de estas óperas juran, invocan, suplican en sus nombres, y hasta maldicen, como hace Tonio en *Pagliacci* (‘Per la vergin di Mezzagosto! / Nedda lo giuro...

Me la pagherai!’ y ‘Per la croce di Dio, bada!’) o Santuzza en *Cavalleria rusticana* (‘A te la mala Pasqua!’). y esa religiosidad no resulta en un simple elemento externo, sino que empapa todo el drama.



En el repertorio de estas óperas es frecuente también el tema de la vida de los artistas, utilizándolos como una especie de puente entre el escenario y la sala; los acróbatas de *Pagliacci*, la diva y el pintor en *Tosca*, el poeta en *Andrea Chénier*, la actriz en *Adriana Lecouvreur* son ejemplos de ese notable rasgo. También aparece frecuentemente el elemento mafioso, característico de las historias meridionales. Aunque no figure siempre, hay algunos casos significativos, como por ejemplo, *Un mafioso* de Italo Montemezzi, que lleva al escenario los comportamientos mafiosos acompañados por muchos términos de su jerga propia. Las óperas *A Basso Porto* de Spinelli, en que asistimos a un verdadero tribunal de camorristas, o *I gioielli della Madonna* de Wolf-Ferrari, que tiene a un *capo* de la Camorra como protagonista, son importantes a este respecto.

Por supuesto, la categoría de “ópera plebeya” no es un bloque homogéneo y autónomo. De hecho, se pueden detectar sus raíces ya en *Carmen*, e incluso también en una parte de la producción de Verdi. En la ópera de Bizet, por ejemplo, la lucha verdiana entre el Bien y el Mal ya había quedado relegada para presentar en su lugar el conflicto más cotidiano y verosímil de la lucha entre hombre y mujer. Por esto, no es extraño que un personaje individual típico de estas óperas lo constituya una mujer de fuerte personalidad que desea escapar del mundo que la rodea y del poder opresor del hombre. Lo encontrábamos ya en la *Carmen* de la ópera de Bizet, desde luego, pero la *Nedda* de *Pagliacci*, la *Giorgetta* de *Il tabarro* o la *Tosca* de la ópera homónima, ambas de Puccini, pertenecen al mismo tipo. En esto, la ópera plebeya forma parte de una corriente más general, que se detectará también más tarde en el teatro lírico de otros países. Ello explica que haya óperas que muestran puntos en común con las óperas veristas italianas todavía en el siglo XX, e incluso que los últimos éxitos del verismo se encuentren también en esta centuria. Así, en la ópera alemana se considera *Tiefland* de 1903, con un libreto de Lothar basado en una obra de teatro hablado de Guimerà y música de d’Albert, como ejemplo del género verista, y también el *Wozzeck* de Berg en 1925, basado en una obra de Büchner y, como *Pagliacci*, inspirado en el asesinato de su amante por parte de una persona real. El compositor checo Janáček, por su parte, compuso *Jenůfa*, estrenada en 1904, sobre un libreto que había escrito él mismo basándose en el drama *Její pastorkyňa* de Preissová; el resultado es una ópera considerada la obra maestra absoluta del realismo eslavo, que se acerca mucho al género verista.

Daniela Dessi, in *Memoriam*.

Andrea Chénier muestra una pasión amorosa sin límites, que al atravesar los tumultuosos tiempos de la Revolución francesa tanto como los límites de clase y posición política, llega hasta la muerte. Así mostraron esa pasión Fabio Armiliato y Daniela Dessi en el *Andrea Chénier* programado por ABAO en 2005, en el que, por cierto, la recientemente fallecida soprano realizó su última actuación.

© ABAO-OLBE



Las óperas que por la intriga, el tema y la música se podrían considerar como más típicamente veristas son aquellas en las que no hay ningún personaje que se pueda redimir de ninguna manera, y en las que todos los protagonistas cargan con alguna culpa trágica que no se puede expiar sino con la muerte. Sus personajes quedan muy lejos de las inocentes heroínas o de las angelicales mujeres como Gilda o Desdemona que aparecen en las óperas de Verdi, o como Micaëla en *La Carmen* de Bizet. Teniendo en cuenta este aspecto, *La bohème* de Puccini no se puede considerar una ópera puramente verista: en ella todos los personajes se representan con su lado alegre y simpático, y no arrastran pesadas culpas sino sólo ligeras debilidades, e incluso éstas parecen amables; no vemos discutir vehementemente a sus personajes (el litigio entre Musetta y Marcello no tiene nada que ver con los duros ataques mutuos que se dirigen Santuzza y Turiddu), ni maldicen o insultan (como Tonio en *Pagliacci*), sino que se limitan a soportar las consecuencias de su modo de vida, aunque el ambiente en que viven sea asfixiante. Frente a esto, comprobamos que, en cambio, en *Pagliacci*, en *Il tabarro* y en *Cavalleria rusticana*, no aparece ningún personaje transparente o, como decía Puccini, “luminoso”.

MECÁNICA INTERNA DE LA ÓPERA VERISTA

Los elementos principales del libreto de la ópera plebeya son: un folklorismo que fácilmente se convierte en manierismo, el delito de honor, las escenas de celos, y el violento desenlace trágico. Otro rasgo adicional de esas óperas plebeyas, innovador al mismo tiempo que continuista, es que la trama debe desarrollarse en un ambiente coetáneo a la representación, y el tema tiene que ser actual, o incluso provenir directamente de la actualidad. Como por definición, el drama plebeyo debe estar ambientado en un entorno de personajes de baja extracción, la temática amorosa, apreciada desde siempre por los creadores de ópera, se adaptó a los personajes de inferior condición social y adquirió rasgos primitivos, a veces hasta brutales.

Es también una innovación de esos libretos “plebeyos” su abandono del lenguaje formulaico de las óperas de *bel canto* y románticas, y de las formas solemnes utilizadas hasta entonces para tratar argumentos elevados y sublimes. En esto, el nivel lingüístico de la expresión verbal se adapta al cambio de contenido de este nuevo tipo de ópera pero, al mismo tiempo, y especialmente en las del filón historicista, también se da el caso de que los personajes plebeyos se expresen como lo hacían los héroes de la ópera romántica. Un buen ejemplo es el elevado léxico que emplean los pobres en la primera escena de *Andrea Chénier*: ‘siam genti grame... affannati, languenti, moranti, / noi cadiam sovra suoli infecondi’ (‘somos gente menesterosa... acuciosa, apesadumbrada, moribunda, / nos desplomamos sobre yermos suelos’).

En general, el lenguaje de los libretos veristas aparece expoliado de todos los ornamentos estilísticos barrocos, y se

aleja bastante del tipo de lenguaje elevado y shakespeariano de las óperas verdianas, al mismo tiempo que su *modus exprimenti* se mantiene distanciado de la banalidad o de la superficialidad, manteniendo en todo caso un nivel estilístico elevado. La dificultad del lenguaje resultante radica en que es fruto de la tentativa paradójica de hacer concordar elementos irreconciliables: por una parte, la simplicidad del ambiente y de los personajes, con su carácter expresivo frecuentemente rudo y, por otra, el respeto a las formas poéticas y las convenciones operísticas. Así, Carl Dahlhaus observa en su libro *Musikalischer Realismus* que, debido a la versificación de un texto originalmente en prosa, el libreto de ópera verista resulta menos verosímil que la novela y el drama del mismo estilo.

La estructura típica de la ópera plebeya consiste en un acto único, que a veces puede incluir una cesura en forma de *intermezzo* instrumental (como en *Pagliacci* o en las dos óperas con el título *Cavalleria rusticana*), sin cortes nítidos entre escenas, arias y dúos. Las formas cerradas, o sea, los “números”, son siempre escasas, y se reservan para escenas en que la carga emocional se relaja, como serenatas, brindis u oraciones. La ópera puede terminar con palabras no cantadas sino declamadas (como “Hanno ammazzato compare Turiddu!” en la primera *Cavalleria rusticana*, o “La commedia è finita” en *Pagliacci*). Una buena parte de este tipo de ópera presenta un *squarcio di vita* (“un retazo de vida”), como decía Leoncavallo en el Prologo de *Pagliacci*, sin verdadero desarrollo dramático y sin las típicas complicaciones de las enredadas tramas del teatro romántico. La acción teatral se organiza en dos movimientos que se pueden formular de manera esquemática: A quiere a B, y es respondido, pero C, el marido de A o B, lo desconoce; sin embargo, en cierto momento C llega a tener constancia de la situación, por lo que habrá un desenlace trágico: C mata a A o B o a los dos. Para valorar la novedad de este enfoque, tenemos que recordar que en ninguna ópera de Verdi asistimos a la traición del consorte; de hecho, no se presenta ningún caso en que el centro de la trama lo constituya una relación adúltera (con la excepción de *Stiffelio* y su derivado *Aroldo*, que son dos casos problemáticos y poco conocidos). Por el contrario, en las óperas del *corpus plebeo*, esa situación se da muy a menudo; es más, es la temática habitual, como se ve en *Mala Pasqua*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* o *Il tabarro*.

Pero, a pesar de su ruptura intencionada con el teatro lírico anterior, en la ópera plebeya sobrevivieron también algunas estructuras expresivas típicamente románticas. Una de ellas es la expectativa de un futuro mejor, desde el famoso dúo ‘Parigi, o cara, noi lasceremo’ de *La traviata*, hasta los dúos ‘Viver voglio a te avvinta, affascinata, / una vita d’amor calma e tranquilla!’ de *Pagliacci* y ‘Ah! se fossimo soli, lontani’ de *Il tabarro*. Otra estructura utilizada a menudo es el recuerdo de los tiempos felices, desde

● Ya desde la primera ópera verista, el pueblo carece de voz propia y verdadera sobre el escenario

La irrupción de personajes y ambientes procedentes de las clases populares en la ópera verista es un rasgo que este tipo de ópera hereda y comparte con otras artes, como la pintura.

Los picapedreros, de Gustave Courbet (1849)
© The Artchives / Alamy Stock Photo



'Ero baldo, giulivo. / Nulla sapevo ancora' de *Otello* hasta 'Perchè non m'ami più? Perché?' de *Il tabarro*.

En cuanto a la música, estas óperas retoman el estilo de *Cavalleria rusticana*: extensas melodías para los protagonistas, frente a escuetas señales sonoras para los personajes secundarios. Puccini trata este tema de manera distinta: se interesa igual por la caracterización de un personaje de poca importancia que por la de los personajes principales. Pensamos en la figura del Sagrestano en *Tosca*, de La Frugola en *Il tabarro*, o la manera en que logra caricaturizar un desafinado organillo en la misma ópera, y retratar el tedio de una mañana de nieve en el tercer acto de *La bohème*. En estas caracterizaciones veristas, la orquesta asume un papel muy importante: no se utiliza sólo para acompañar a los cantantes, sino que sirve para expresar también la voz del compositor que utiliza efectos diegéticos a veces sorprendentes, como el claxon de los coches en *Il tabarro*, o el timbre eléctrico utilizado en la *Fedora* de Giordano como forma de aumentar el realismo sonoro de la obra.

Otro efecto diegético en la ópera verista es lo que Maurizio Scardovi denomina "canto dentro del canto", es decir, aquellos pasajes en los que los personajes cantan con la intención de ser percibidos realizando una función realmente musical en escena. Claro está que este fenómeno no nace con la ópera plebeya sino mucho antes, y que su utilización era muy habitual ya en el Romanticismo (con Verdi, por ejemplo, cuando Manrico entona fuera del escenario, en el primer acto

de *Il trovatore*, su serenata 'Deserto sulla terra', o cuando Eboli canta su 'Canzone di velo' en el primer acto de *Don Carlos* 'Nei giardin del bello / Saracin ostello', cuando Desdemona recita la *Canzone del salce* 'Piangea cantando / nell'erme landa' en *Otello*, o en *Falstaff* cuando la Reina de las hadas canta su aria 'Ninfe, Elfi...'). Este canto diegético en el escenario representa el momento de mayor realismo en la ópera: es la única ocasión en la que, si la transpusiéramos hipotéticamente a una obra de teatro hablado, estaría justificada la expresión musical. Es por eso por lo que los compositores de la *giovane scuola* utilizaron frecuentemente este procedimiento dramático-musical en sus obras, y máxime en las óperas plebeyas, del mismo modo en que elaboraron igualmente sorprendentes efectos diegéticos con la orquesta.

El "canto dentro del canto" puede adquirir fácilmente una connotación folklórica mediante recursos lingüísticos; a veces aparece incluso en forma dialectal. El primer ejemplo es la Siciliana de Turiddu al principio de *Cavalleria rusticana*, con el telón todavía sin alzar. También en otras óperas se hace uso de este recurso, como por ejemplo la canción 'Ce sta nu

mutto' de Annetiello en *Mala vita*, o la serenata 'O, Colombina' de Arlecchino en *Pagliacci*, o la canción de los estibadores 'Oh! Issa! Oh! / Un giro ancor!' en *Il tabarro*. Las canciones diegéticas en dialecto de las óperas ambientadas en Nápoles, en particular, gozarían de un notable éxito, especialmente en el extranjero. Otro momento habitual en el que se canta diegéticamente es el brindis, que tiene antecedentes

● **Las óperas que se podrían considerar como más típicamente veristas son aquellas en las que no hay ningún personaje que se pueda redimir de ninguna manera**



La danza del *minuet*, junto con la *gavotte*, simboliza en la ópera la frivolidad de la clase aristocrática.

Fresco que muestra a una pareja danzando un minuet en los jardines de una casa veneciana
© The Art Archive / Alamy Stock Photo

románticos, y con numerosos ejemplos en Verdi, como 'Libiam nei lieti calici' de *La traviata*, o 'Si colmi il calice' de *Macbeth*, y que aparece ya en *Cavalleria rusticana* con 'Viva il vino spumeggiante'.

El canto mismo se transforma. Los compositores del verismo buscan ahora un recitativo melódico cercano al habla de todos los días, y emplean por ello un vocabulario sonoro que tiende hacia la declamación, a menudo hacia el grito o el chillido. Ya no se requieren obligatoriamente la finura de la voz y la preparación técnica belcantística; al contrario, el nuevo estilo de cantar, llamado precisamente "verístico," se caracteriza por los agudos fuertes y por el canto declamado-acentuado que resultan en un timbre vocal específico (por ejemplo, en la frecuente utilización de la resonancia de pecho también para las voces femeninas), y por efectos no musicales como el grito, el suspiro, o las risas histéricas. Esta atención a una forma de emisión vocal más próxima para el oyente a la voz natural entronca fácilmente con la estética del movimiento verista.

REALISMO VERISTA E ILUSIÓN

Como sucede con el verismo literario, y a pesar de su tendencia a inspirarse en sucesos contemporáneos, también en la ópera verista podemos identificar una veta de argumentos situados en ambientes muy diversos del pasado histórico, aunque deliberada y selectivamente elegidos: nunca se ubicarán en el medievo, la Antigüedad, la Biblia o la mitología clásica. Sus referencias historicistas afloran si pensamos en *Risurrezione* de Hanau y Alfano (ambientada a finales del siglo XIX), *Fedora*

de Colautti y Giordano (que presenta un acontecimiento de 1881), *La fanciulla del West* de Civinini y Zangarini, y con música de Puccini (que se desarrolla en los años 40 del siglo XIX), *Siberia* de Illica y Giordano (localizada en la primera mitad del siglo XIX), *Tosca* de Illica y Giacosa, y con música de Puccini (que tiene lugar en un día de junio de 1800), *Andrea Chénier*, otra vez de Illica y Giordano (que presenta sucesos de los años 1789 y 1794), *Il piccolo Marat* de Forzano y Mascagni (cuya acción tiene lugar en 1793), y *Adriana Lecouvreur* de Colautti y Cilea (ubicada a principios del siglo XVIII).

Conviene pues evitar la tendencia a asociar la definición del verismo musical exclusivamente con los dramas rústicos o focalizados en la vida de los pobres que viven en los márgenes de la sociedad: tomando en consideración el tipo de vocalidad y las estructuras dramático-musicales implicadas en las óperas veristas, se puede hablar del concepto "verismo" también en relación con esas otras óperas del *fin-de-siècle* italiano que presentan una intriga ambientada en círculos de la alta burguesía, e incluso de la aristocracia. Estos ambientes, que se podrían definir como sociales o históricos (aunque, para decirlo con propiedad, son realmente pseudo-históricos, y por ello los denominamos "historicistas"), se ven

abordados ahora desde un ángulo distinto al del punto de vista romántico. Las pasiones que se exploran en esas óperas y la dramaturgia de los acontecimientos que se narran, la estructura de las escenas y de los diálogos, tienden a presentar a los personajes en toda su complejidad psicológica mediante la exposición de rasgos más humanos, marcadamente provenientes de su carácter individual, sin dudar en mostrar también sus aspectos débiles o directamente negativos, que en los protagonistas anteriores venían siendo tradicionalmente enfocados bajo una luz positiva.

Esto es así porque, para esta parte de la ópera verista, el contenido propiamente histórico ya no es importante por sí mismo, y pone el acento más en las ardientes pasiones y en lo que afecte intensamente a los estados anímicos de los personajes. En este sentido, el ambiente no contribuye a la aclaración de la intriga (al contrario de lo que sucede en la literatura verista): en las óperas veristas, los distintos ambientes no corresponden con ninguna exigencia de profundización en la temática social ni histórica, sino que

- Los elementos principales del libreto de la ópera plebeya son: un folklorismo que fácilmente se convierte en manierismo, el delito de honor, las escenas de celos, y el violento desenlace trágico

● **La temática amorosa se adaptó a los personajes de inferior condición social y adquirió rasgos primitivos, a veces hasta brutales**

funcionan como atracción “turística” o como historicismo.

Según Dahlhaus, puesto que ni los libretos veristas ni su dramaturgia coinciden con los objetivos, los conceptos y las tendencias del verismo literario, el término “verismo”, que es de origen literario, no tendría realmente

validez en el teatro de ópera. Según este autor, la razón estriba sobre todo en el hecho de que esos elementos de la ópera verista estaban vinculados en primer lugar a las tradiciones operísticas establecidas y mantenidas regularmente desde mucho tiempo antes, y en segundo lugar, a las características intrínsecas del canto lírico. Esto se observa con más claridad en las óperas veristas del menos comprendido filón historicista, como muestra clarísimamente la problemática recepción crítica de la ópera *Andrea Chénier* de Umberto Giordano y Luigi Illica.

En su estreno de 1896 en el Teatro alla Scala de Milán, Giordano ya tuvo que enfrentar la hostilidad inicial de Amintore Galli, crítico que más tarde olvidaría su contundente juicio negativo inicial (“¡Irrepresentable!”) para unirse a los que acogieron calurosamente la obra. El primer crítico que mostró su aprecio hacia Giordano fuera de Italia fue Gabriel Fauré, por entonces director del Conservatorio de París, cuya favorable opinión sería compartida también por la más autorizada crítica parisina, y por Massenet y Saint-Saëns. El aprecio hacia ella se haría aún más relevante en el severo crítico Eduard Hanslick de Viena y en Gustav Mahler, al que se debe una memorable interpretación de *Andrea Chénier* en el Stadttheater de Hamburgo en 1897. El éxito de Hamburgo fue similar al de Milán, y la prensa subrayó



que la ópera contenía todos los elementos necesarios para complacer al público durante mucho tiempo, recalcando su gran fuerza y espíritu dramático ya expresado por Mahler en la dirección.

La primera interpretación de *Andrea Chénier* fuera de Italia después de su estreno en Milán fue en el Teatro de la Ópera de Budapest, ciudad entonces integrada en el imperio austrohúngaro y cuyo escenario era considerado un paso previo para el salto a la prestigiosa e internacionalmente influyente ópera de Viena, desde donde la proyección de los estrenos alcanzaba al resto del mundo operístico. Los responsables de ese teatro inaugurado en 1884 intentaban sistemáticamente estrenar óperas nuevas antes de que lo hicieran en Viena; ya lo habían logrado en años anteriores con el *Otello* de Verdi, y con *Cavalleria rusticana* de Mascagni (gracias a la rápida intervención del director artístico Mahler); de hecho, el verismo en su conjunto saltaría a la fama mundial precisamente gracias a la presentación de esta última ópera en Budapest, donde permaneció en cartel durante tres meses debido a su enorme éxito.

La presentación de *Andrea Chénier* en Budapest dividió a la crítica y al público (algo que también había sucedido antes con otras obras del compositor tanto en Italia como en otros teatros europeos, especialmente los de París y Hamburgo). Los comentarios negativos que suscitó muestran bien las desconcertadas valoraciones que después se repetirían en otros lugares, y que en último término revelan el fondo problemático del planteamiento de una ópera verista, que no es otro que si una obra en la que los personajes cantan en lugar de presentarse hablando podría reflejar de manera “verista” un ambiente o una vida cotidiana. Efectivamente, lo que delata la difícil acogida crítica de *Andrea Chénier* en Budapest, tras sus expresiones genéricas, es la dificultad de llevar al elaborado arte del canto la presunta naturalidad de la expresión de los personajes, formulada en la prensa mediante invectivas contra el carácter poco melódico de la obra o su “excesivo” aspecto declamatorio más que “musical”.

Las representaciones en Budapest enfrentaron problemas particulares además. Para empezar, poco antes del estreno había habido una rebelión de los intérpretes por su oposición a las intenciones del director de escena, que quería otorgar la máxima autenticidad al aspecto visual y que, por tanto, y contra la moda del momento y la voluntad de los cantantes, exigía que todo el equipo se afeitara barbas y bigotes. Finalmente, la autoridad del director sería respetada, excepto por dos cantantes que tuvieron que actuar con maquillaje de color

Durante el Directorio, una vez terminados los tiempos del Terror revolucionario, Francia contempló el ascenso de nuevos ricos y antiguos aristócratas cuyos hijos manifestaban unas desaforadas ansias de vivir y se disolvían en el frenesí de los placeres y la extravagancia: era la “dorada juventud” de lo que serían los *incroyables* y las *merveilleuses*.



carne por encima del bigote. Más delicado fue el problema que surgió desde la metrópolis vienesa, que consideró que representar *Andrea Chénier* era un paso en falso por figurar en ella cómo un siervo, Carlo Gérard, tuvo un importante papel en la eliminación de la aristocracia durante la Revolución francesa, y por presentar una fuerte crítica social en general.

Pero el problema realmente más acuciante en Budapest, a juzgar por la crítica, y a pesar de que la parte visual de la representación se vio finalmente muy bien valorada, fue el relativo a las voces. Ni siquiera para el estreno en Milán había sido fácil encontrar los intérpretes-cantantes adecuados. En 1896, Giordano estaba buscando frenéticamente un tenor idóneo para su obra, y podemos decir que esta búsqueda es hoy, más de cien años después, aún más difícil. Este problema con el tenor se había dado ya desde el estreno de *Mala vita* cuatro años antes: el editor Sonzogno, un cantante de ópera malogrado que desahogaba su frustración artística mediante su proyecto editorial y una serie de concursos para jóvenes compositores italianos, había firmado un contrato con la famosa pareja de cantantes Gemma Bellincioni y Roberto Stagno, que fueron los primeros intérpretes de Santuzza y Turiddu en *Cavalleria rusticana*, en un intento de garantizar de antemano el éxito de la siguiente ópera de Giordano. Sin embargo, Stagno era un tenor de la escuela romántica, mientras que Giordano, como también los demás compositores de la *giovane scuola*, ya no concebía sus personajes pensando en un cantante específico, y aún menos según los cánones estéticos decimonónicos. En menos de dos años, Giordano conseguiría atraer a dos artistas fundamentales para el desarrollo de la voz de tenor en clave verista, y con el apoyo de los dos, su repertorio consiguió un indiscutible punto fuerte: eran Giuseppe Borgatti, que se presentó en el papel de Chénier, y Enrico Caruso, en el papel del Ipanov de *Fedora*. Los dos confirieron a sus papeles una nueva dimensión expresiva relacionada con los acentos, los fraseos y las expansiones vocales que, aunque se apoyaban técnicamente en una fonación de tipo decimonónico, se distinguían netamente por la modernidad de la savia vital que circula en ellos.

En Budapest, el público y la crítica se mostraron netamente contrarios a la obra en base precisamente a sus aspectos vocales: "En su música, esperamos en vano las melodías. Más que efectos fáciles, Giordano tiende al análisis psicológico y a su caracterización musical. En Giordano la música es solamente un complemento de la palabra, y una explicación del texto". Esta tendencia de la ópera, en particular, fue muy clara y negativamente señalada por muchos críticos, según los cuales, el compositor había querido "someter la música al texto", y había dispuesto una "excesiva" cantidad de recitativos, por lo que "el público contemplaba la escena con aire desconsolado y quizás se olvidaba de estar escuchando música". Otros comentarios aludían a una falta de calidad inventiva en la música, que les parecía carente de melodía, plagio de Wagner e imitación servil de Puccini. Efectivamente,

la trama al mismo tiempo romántica y realista, y su trasfondo psicológico-sentimental, fueron insuficientes para que la ópera pudiera ser apreciada: según el testimonio de todas las críticas, su primera mitad (es decir, sus dos primeros actos) fue un fracaso total. Los críticos acusaron también a la obra de ser demasiado violenta.

Ya en el siglo XX, la obra fue recuperada con éxito en Budapest, y la opinión de la crítica se mostró esta vez radicalmente diferente a su anterior valoración, mostrando algunas posibles razones de su anterior acritud y al mismo tiempo sus grandes valores músico-dramatúrgicos: "Hace diez años que no sabemos por qué motivo esta obra había quedado apartada del repertorio. Quizás la música fue juzgada demasiado moderna por nuestro público; hoy, los espectadores muestran la posición contraria". Ya no se consideraba a Giordano como un plagiador de Puccini, sino que llegó incluso a decirse que "en muchas de sus soluciones musicales precede a Puccini"; y que "la música de [*Andrea*] *Chénier* concuerda mucho más con el gusto de nuestros días"; su éxito fue tan grande que se vaticinó que "en los próximos años, [*Andrea*] *Chénier* competirá con *Manon Lescaut* en el favor del público," constatando que la obra ya "había entrado en el repertorio de forma irrevocable".

Así, la ambición de reflejar en el escenario de ópera todos los aspectos de la vida social de forma realista en las obras del filón "rusticano" chocó al público tradicional de la ópera y mostró la distancia entre arte y realidad, pero los logros de las óperas del "filón historicista" que habrían tenido que acercar al público al verismo no redujeron tampoco su incompreensión, y necesitaron como mínimo una década para ser aceptados. Y es que 'en estas misteriosas sombras, las cosas asumen formas fantásticas': 'in queste misteriose / ombre forme fantastiche / assumono le cose!'.
● Los compositores del verismo buscan ahora un recitativo melódico cercano al habla de todos los días, y emplean un vocabulario sonoro que tiende hacia la declamación

● ENIKŐ HARASZTI



Doctora por la Eötvös Loránd Tudományegyetem (Universidad de Budapest) en Estudios Literarios, especialidad Lengua Italiana, con Ilona Fried. Cantante activa en el teatro lírico. Sus publicaciones están enfocadas en la época del *fin-de-siècle* decimonónico.