

RIGOLETTO

Una ópera de “esa escuela satánica”

Rigoletto se ha convertido con el andar del tiempo en un rasgo tan popular y tan firmemente establecido del repertorio corriente, que es hoy muy fácil olvidar cuán notable ópera es. Descripta a menudo como “obra temprana de Verdi” bueno es consignar que no hay nada de eso. Señala, por el contrario el comienzo del período intermedio del compositor, si es que la producción de Verdi puede ser dividida en tres etapas, de lo cual no estamos muy seguros.

Dos circunstancias deben ser tenidas muy en cuenta desde el principio, primero: que “Rigoletto” sobrepasa ya los cien años de existencia (habiendo sido estrenada en el teatro “La Fenice” de Venecia en marzo de 1851); segundo (y esto costará trabajo comprenderlo) que chocó a sus contemporáneos como una obra atrevido y excepcionalmente desagradable, hasta el punto que uno de los críticos de su primera hora clasificó a esta ópera como perteneciente a “esa escuela satánica que tan lamentablemente está poniéndose en boga en la actualidad”, afirmación que puede muy bien explicar muchas cosas inexplicables.

Como es generalmente sabido, el libro de Piave se derivó de una obra teatral de Víctor Hugo titulada: “Le Roi s’amuse” (“el rey se divierte”) que había adquirido en Francia gran difusión. Más cabrá aquí mencionar asimismo, que el propio Víctor Hugo estaba al principio muy prevenido contra el intento de convertir su obra en una ópera, lo que no obstó para que ulteriormente modificara su parecer hasta el extremo de admitir que en uno o dos respectos, por lo menos, la versión lírica superaba a su drama original. Este se refería, empero, a personajes de existencia rigurosamente histórica; así, el disoluto príncipe que conocemos en la ópera como Duque de Mantua, en el drama original de Hugo no era otro que el rey Francisco I de Francia, y la joven señora cuyo rapto origina en aquélla la tremenda maldición de Monterone – que muy bien puede ser considerada el motivo esencial de la ópera – la bella Diana de Poitiers.

Quienes tengan nociones de la mentalidad de la censura austríaca de aquella época, no ignorarán que un tópico de esta naturaleza había de resultar totalmente inaceptable para aquella, puesto que los príncipes reinantes tenían que ser representados siempre bajo una luz favorable, y de ser posible, como seres dotados de auténticas virtudes de toda índole. No obstante ello, aparte del cambio del título (que se convirtió en “La Maledizione”) el argumento que fue sometido a la censura se ajustaba en forma más o menos estricta a la versión original. El gobernador militar de Venecia, se pronunció (como era de esperar) por un franco rechazo, e hizo llegar una cáustica reprensión “al poeta, Piave, y al famoso maestro Verdi, por no haber sabido escoger para explayar sus respectivos talentos, un terreno más apropiado que una trama tan repulsivamente inmoral, trivial, a la vez que obscena”. Piave, el más maleable de los seres humanos, estaba ya dispuesto a modificar todo lo que fuera necesario para salvar la situación, pero Verdi, tan irreductible como dócil era capaz de mostrarse su colaborador, se limitó a decir que “había en la obra ciertas cosas esenciales que no podrían ser cambiadas”. Llamárese rey o duque, el príncipe tendría que ser, en efecto, un libertino; el jorobado bufón no podría ser eximido del peso de su giba y convertido en un ser normal, porque tales cambios harían de su música un contrasentido. El obstáculo surgido parecía pues insalvable.

Por uno de esos curiosos cambios de dirección del girar de la rueda tan característicos de Italia, un funcionario de la censura, el que de hecho había firmado la

prohibición de "La Maledizione" en presentación del propio gobernador, fue quien tomó la iniciativa de sugerir una fórmula apropiada para salir del impasse.

La acción tenía que ser trasladada de Francia a Italia: el histórico personaje de Francisco I se convertiría en un hipotético Duque de Mantua, el bufón Triboulet pasaría a llamarse, por ejemplo, Rigoletto, su hija Blanca, Gilda. Por un sorprendente descuido no sufrió modificación alguna la nacionalidad de Sparafucile, que siguió siendo borgoñón. Esto no significó, sin embargo el feliz término de las negociaciones, ya que una de las objeciones principales formuladas al argumento inicial de la ópera residía en el saco donde según los autores habría de ser introducido poco antes del fin el cuerpo inanimado de Gilda. Se llegó, empero, a una feliz transacción: Verdi sería autorizado a conservar su famoso saco siempre que sacrificase el llavín que el duque guardaba en su poder con el propósito manifiesto de poder introducirse a voluntad en el aposento del palacio donde para su placer había sido instalada por sus cortesanos la desventurada Gilda, llavín cuya exhibición constituía, al parecer, para los censores el colmo de la impropiedad. Con todo, es obvio que mucha gente se sintió profundamente escandalizada por las muchas inmoralidades que subsistían aún al estrenarse la ópera.

Todo lo que antecede puede ser para nosotros, hombres y mujeres del siglo XX, hartamente difícil de comprender y apreciar, más debemos hacerlo si pretendemos estimar en todo su alcance el impacto de "Rigoletto" en el mundo de la ópera, un impacto llevado aún más lejos por "La Traviata" dos años después. Esta última ópera hubo de ser considerada, en efecto, la verdadera quintaesencia del erotismo y la licencia. Los amantes clandestinos (que en todos los tiempos los hubo) solían acudir al teatro para escucharla de riguroso incógnito, tal como más tarde habrían de asistir también a las representaciones de "Tristán e Isolda". En pocas palabras, a partir de ese momento, Verdi sería contemplado como el más típico exponente musical de todas las nuevas ideas revolucionarias entonces en pleno fermento europeo. Nos estará permitido dudar acerca de si el propio compositor pensó alguna vez otro tanto de sus ideas; su interés principal radicó siempre en el contraste dramático y en la fuerza emotiva que era capaz de proyectar el drama puesto eventualmente en música. Es esta, incuestionablemente, la única razón por la cual se negó a considerar siquiera la posibilidad de modificar la condición de jorobado del protagonista, sintiendo con toda justeza que el contraste entre esa criatura vil y deforme y la pura devoción que era capaz de sentir por su propia hija, su ulterior humillación para recuperarla, y la fase final de la tragedia, le proveían un material enteramente nuevo en punto de grado de contraste y emoción posibles, y cuya transposición al idioma musical le producía auténtico deleite creador. Y sus miradas perfectamente acertadas, puesto que la ópera "Rigoletto" es, a su modo, única. Sólo un Verdi hubiera podido llevarla a cabo. Y no deja de ser significativo que ciertos compositores de nuestra época, encabezados, si no me equivoco, por Stravinsky, han proclamado esta ópera, y por esa razón, precisamente, la obra maestra de Verdi.

Si como también se ha dicho, la prueba más exigente a que puede ser sometida una partitura operística consiste en determinar hasta que punto la música agrega profundidad y significación al texto, la de "Rigoletto" supera triunfalmente ese "test". La pieza de Hugo, por muy grande que sea su eficacia, en momento alguno prescinde de su condición de melodrama. La ópera de Verdi, gracias a la nobleza y a la áspera integridad de su música, se eleva hasta la altura de genuina tragedia. Es extraordinaria la medida en que a lo largo de toda la ópera la música contribuye a la intensidad dramática. Y ello sigue siendo cierto, incluso cuando la música nada tiene de notable como tal. Como acontece por ejemplo durante los varios coros asignados a los cortesanos en el transcurso de los dos primeros actos. Se me antoja, sin embargo, que ningún ejemplo de lo antedicho es más elocuente que la que pasa, sin disputa, por ser la más conocida de las romanzas del duque: "*la donna é mobile*". Esta es en sí meramente una buena melodía, pero ha de convertirse en mucho más que eso dentro del contexto dramático. Recuérdense como conmueve, como hace estremecer al oyente cuando se repite cerca

del final en el momento en que Rigoletto se halla a punto de arrojar al Mincio el saco con su macabro contenido. Henos aquí, y en grado extraordinario, ante el más perfecto ejemplo de la melodía apropiada presentándose en el momento más oportuno. Dramatiza en forma insuperable la desaprensiva canción que el libertino entona subrayando la infidelidad de todas las mujeres, en el preciso instante en que aquélla a quien él ha deshonrado y traicionado está a punto de morir para salvarlo.

Mucho podría decirse también en el mismo sentido, acerca del "*caro nome*" de Gilda, de la primera cavatina del Duque "*Questa o quella*", los dos duettos, del protagonista con su hija (en el primero y en el segundo acto), del vigoroso apóstrofe que Rigoletto lanza al rostro mismo de los cortesanos, y así sucesivamente. Me limitaré a explayarme sólo en el análisis de los pasajes que incuestionablemente se destacan como los puntos culminantes de la partitura, no sólo por lo que atañe a su eficacia dramática, sino también como pura y simple música.

El primero de ellos es la totalidad de la escena entre Sparafucile y Rigoletto y el monólogo de éste que la sigue. La conversación entre el asesino y el deforme bufón se desarrolla sobre la melodía siniestra y sombría, encomendada (con singular apreciación del color orquestal) a un solo violoncelo y contrabajo, y es un magnífico ejemplo de destreza en el manejo de un "*parlato*". El tema es en sí mismo notable, pero su tratamiento lo es más aun.

El segundo es el famoso cuarteto del último acto. Aquí es difícil determinar que es más digno de admiración, si la belleza y la distinción de los temas musicales en sí mismos, o la maestría con que son combinados sin perder en lo más mínimo las características representativas de los diferentes personajes a quienes reflejan plásticamente con precisión fotográfica. Hasta la misma Maddalena, que es un carácter decididamente secundario, preserva nítidamente su personalidad. Este cuarteto es verdaderamente uno de los más extraordinarios testimonios de la especial maestría de Verdi para escribir conjuntos de este tipo. Por añadidura, también es desde la primera hasta la última nota un perfecto ejemplo de dinamismo, claramente diferenciable, pongamos por caso, del quinteto del tercer acto de "Los Maestros cantores" o del terceto que cierra la acción de "El caballero de la rosa". En ambos pasajes y sin que esto signifique poner en tela de juicio su comprobado encanto, los personajes cesan momentáneamente de existir como seres reales, convirtiéndose en meros portavoces de la inspiración musical de Wagner o de Ricardo Strauss. En "Rigoletto", cada uno de ellos preserva su propia identidad; sigue viviendo una independiente existencia musical.

Resumiendo, "Rigoletto" puede muy bien reclamar la posesión de casi todos los méritos y muy pocos de los defectos que caracterizan a la ópera italiana convencional. Obvio es decirlo, Verdi estaba destinado a realizar todavía grandes progresos en materia de pura técnica, especialmente instrumental; pero cabe dudar que más adelante en su carrera haya logrado escribir una partitura que pudiese igualar a ésta en su condición de reflejo fiel de su personalidad, o en punto al ajuste al tópico dramático tratado en términos musicales por el compositor