

Pasión y sacrificio: *Rigoletto* y *Madama Butterfly*

por David Rimoch

“Es significativo
que durante
una época en que
la vida social
se alejó de la muerte,
la ópera se convirtió
en un género
profundamente
relacionado
con la muerte”

Esta serie de cinco artículos sobre el tema de la muerte en la ópera es también producto de un interés histórico que busca romper con la idea de la ópera como un género arcaico, y más bien centrarla en el marco del surgimiento de la modernidad. La ópera se consolidó como un género aparte durante el siglo XVII; es decir, durante los comienzos de la época moderna, se desarrolló como una forma artística y social en el siglo XVIII; y llegó a su auge a la par de las construcciones nacionales del siglo XIX. Interesantemente, a la vez que se consolidó la ópera dentro de la modernidad, el concepto de la muerte también se transformó.

De forma general y esquemática, podríamos decir que en el mundo premoderno la gente vivía más cerca de sus muertos, y los enterraba dentro de sus hogares o muy cerca. Los cementerios, o el concepto del duelo como lo manejamos en el mundo moderno, son fenómenos que se generalizaron en Europa a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX. La idea de la muerte como algo que debe de estar alejado de la vida, primordialmente por cuestiones higiénicas y urbanísticas, empezó también en esta época. En este sentido, es significativo que durante una época en que la vida social se alejó de la muerte, la ópera se convirtió en un género profundamente relacionado con ella. En este cuarto artículo comparamos *Rigoletto* (1851), de Giuseppe Verdi, con *Madama Butterfly* (1904), de Giacomo Puccini.

Si algo une a Gilda, en *Rigoletto*, y a Cio-Cio San, en *Madama Butterfly*, es su entendimiento del sacrificio. A pesar de estar separadas por el tiempo, el espacio y sus circunstancias, ambas comparten varias características importantes. En primer lugar, la edad: sabemos que Cio-Cio San tiene quince años cuando comienza la trama de la ópera y, aunque no se especifica la edad de Gilda, podemos asumir que también es muy joven. En ambos casos, observamos cómo estas jóvenes se convierten en mujeres adultas. Finalmente, ambas mueren como víctimas sacrificiales de un entorno masculino que no les permite el escape.

Muchos críticos ven en *Rigoletto* el *Rey Lear* que Verdi nunca pudo adaptar [Barbara Barry, “‘Where’s my Fool?’: ‘Lear’ Motifs in ‘Rigoletto’” en *Comparative Drama*, vol. 46, no. 1 (primavera 2012)]. En una carta al libretista Antonio Somma, del 23 de abril de 1853, Verdi escribía sobre el impacto que habían tenido sobre él las obras de Shakespeare y, de forma más específica, cómo éstas estaban presentes en *Rigoletto*: “Es por la variedad que prefiero a Shakespeare sobre cualquier otro autor dramático, sin exceptuar a los griegos. Me parece que los mejores personajes que he usado para mi música, hasta ahora, desde el punto de vista del efecto (no hablo de su mérito literario o poético), están en *Rigoletto*. Tiene situaciones poderosas, variedad, brío, *pathos*”.

Son dos los aspectos de las obras de Shakespeare que le gustaban a Verdi. En primer lugar, la variedad de humores y espacios, como entre el interior de un castillo cuando empieza la ópera, y el exterior de una granja en el tercer acto. Esto le pide al público que active su imaginación en todo momento, desafiando así la unidad clásica entre tiempo, espacio y acción. En segundo lugar, el tener personajes tan bien dibujados desde el momento que aparecen en escena tiene como efecto que la trama sea más rigurosa y la acción llegue orgánicamente a su clímax. Es gracias a estas dos características que Verdi logró desarrollar nuevas técnicas dentro de las convenciones de la ópera italiana del siglo XIX, integrando arias y duetos tradicionales dentro de una unidad dramática más grande y coherente [Ibid., 58]. Los personajes de *Rigoletto* están tan bien definidos desde el primer momento que cantan que Verdi no tiene que forzar el desarrollo de la trama.

En su carta, Verdi le proponía a Somma trabajar sobre un proyecto para una adaptación operística del *Rey Lear* de Shakespeare. Este fue uno entre muchos intentos, en diferentes momentos de la carrera de Verdi, y en colaboración con diferentes libretistas, por llevar a cabo este ambicioso proyecto. Lo interesante no es tanto qué le gustaba a Verdi del *Rey Lear*, sino qué le impidió adaptar esta obra de teatro a la ópera [Ibid., 58]. Después del gran éxito de *Nabucco*, en 1842, Verdi consideró adaptar *El Rey Lear*, y le mencionó la idea al Conde Mocenigo, director de producciones operísticas del teatro de La Fenice en Venecia, en una carta del 6 de junio de 1843. Pero Verdi estaba al tanto de todos los problemas que presenta *El Rey Lear* para la ópera, entre ellos el encontrar a un actor y cantante capaz de expresar el poder de Lear, sus múltiples personalidades, su *pathos* y su mente confusa. Leer la descripción que Verdi hace del personaje del *Rey Lear* en esta carta evoca los ingredientes que más tarde conformarían el personaje de *Rigoletto*. Sin embargo, Verdi quiso repetir el éxito de *Nabucco*,

y el proyecto Lear era riesgoso y ambicioso, por la cantidad de personajes y tramas. Así que prefirió dejarlo de lado y enfocarse en otras obras.

También había un elemento político en su decisión: *Rey Lear* representa una sutil crítica de la institución a la monarquía y sus debilidades. Relata la historia de un rey que pierde la cordura, llevando así a la desintegración del cuerpo político. Verdi pasó entonces en 1844 a una adaptación de *Hernani*, de Victor Hugo, otra obra con un contenido político, que cuenta la historia de un bandido/revolucionario que se enfrenta a un monarca.

Otra crítica a la monarquía vendría con *Macbeth* (1847). Y esto en el contexto del *Risorgimento*, el movimiento de regeneración que buscaba unificar a Italia en un solo estado, en parte frente a la monarquía de los Habsburgo. Fue también en este contexto, y después del fracaso de las revoluciones que azotaron a Europa en 1848, que Verdi decidió adaptar *Le roi s'amuse* (*El rey se divierte*), también de Victor Hugo. Esta obra de teatro había sido prohibida después de su primera representación en París, en noviembre de 1832. Aunque Francia había cambiado de régimen en 1830, la nueva Monarquía de Julio, a pesar de su mayor liberalismo, también vivía preocupada de una nueva revolución. La obra de Victor Hugo tenía como personaje al Rey Francisco I de Francia, pero los censores franceses no usaron argumentos políticos para prohibirla, sino morales. La obra mostraba a un rey comportándose de manera no digna de un monarca. Victor Hugo, enfurecido, publicó la obra con un prefacio defendiéndola en términos morales.

Verdi reconsideró el proyecto Lear en 1846, y nuevamente en 1850, justo antes de decidirse por una adaptación de *Le roi s'amuse*. Había entendido la fuerza de la obra, y en una carta del 8 de mayo de 1850 al libretista Francesco Maria Piave escribía: "*Le roi s'amuse* es el más grande tema, y tal vez el más grande drama de los tiempos modernos. Triboulet es una creación digna de Shakespeare". Triboulet estaba por convertirse en Rigoletto. En la teoría psicoanalítica, la inhibición y la deflexión son mecanismos usados ante el medio de actualizar un proyecto o idea. Existe la evasión, pero en este caso estamos hablando de una manera de reconfigurar deseos e ideas. Freud construye el término "transferencia" para hablar de este proceso, y es interesante pensar, como lo hace la crítica Barbara Barry, en *Rigoletto* como una forma de explorar los temas y relaciones del *Rey Lear* [Ibid., 63]. Julian Budden también afirma que "*Rigoletto*, sospecho, es uno de los Rey Leares que no fue". Si comparamos a *El Rey Lear* y *Rigoletto*, existen en primer lugar los temas estructurales en la trama y los personajes, como el control de un padre sobre su hija y la rebelión de ella; la relación entre un noble, o rey, y su bufón; y el uso y abuso del poder.

En este análisis, es revelador apoyarse en la adaptación cinematográfica de Jean-Pierre Ponnelle, quien fue uno de los más importantes directores de ópera entre la década de 1960 y su muerte en 1988, con producciones en muchos teatros de ópera, de Salzburgo a San Francisco. En una relación con Unitel, la empresa alemana de televisión, Ponnelle dirigió 16 producciones. Algunas fueron cinematográficas, filmadas en locaciones exteriores y no en estudio, como en los casos de *Rigoletto* y *Madama Butterfly*. En términos generales, Ponnelle no acentúa ni la ideología ni el exceso (como en las producciones de Franco Zeffirelli, otro gran director contemporáneo de Ponnelle). Lo que caracteriza las producciones de Ponnelle, según la musicóloga Marcia Citron, es la subjetividad [Marcia J. Citron, "Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle" en *The Journal of Musicology*, vol. 22, no. 2, (primavera 2005)]. Es decir, se enfoca en el individuo como un agente pensante. Aprendemos más de los personajes que en la mayoría de las óperas para televisión, conociendo a los personajes desde varios puntos de vista. Lo que Verdi admiraba en Shakespeare —la redondez y complejidad inmediata de los personajes— está presente en estas adaptaciones.

Ponnelle usa muchos métodos cinematográficos para lograr este objetivo, como por ejemplo los cortes que acentúan la posición de los personajes: ángulos, dobles que intensifican el original, enfoques, o uso de la cámara subjetiva. Esto nos hace sentir que estamos viviendo la trama de la ópera a través de los ojos y la experiencia de Rigoletto. Desde el comienzo, cuando llega Monterone y maldice a Rigoletto, se exagera la altura de uno contra los demás, con la cámara viendo hacia arriba, además con una escultura ecuestre detrás de Monterone, tal vez como referencia al *Commendatore* de *Don Giovanni* (1787).

El uso de la subjetividad regresa en la segunda escena, con la sección *moderato* del soliloquio 'Pari siamo', mientras el bufón camina por la plaza y cuestiona a la estatua ecuestre, supuestamente del Duque, a quién ve desde abajo. Al mostrarlo desde arriba, como un enano, la cámara acentúa el conflicto de Rigoletto con el poder [Ibid., 215]. La distancia que existe entre Rigoletto y la realidad hace que por momentos la película parezca una proyección de la mente del bufón. Esto tiene que ver con el uso de espejos de la subjetividad de Rigoletto, otros personajes, y ciertos elementos particulares a la adaptación de Ponnelle.

Por ejemplo, en la decisión del director de que el mismo cantante, Ingvar Wixell, sea el que interprete los papeles de Monterone y Rigoletto. Para Peter Conrad esto añade un elemento psicológico, en que Monterone se vuelve el superego de Rigoletto, o una fantasía de su otra mitad, capaz de castigar al Duque y a la corte [Ibid., 219]. Para Conrad, Rigoletto participa en la deshonra de su hija como en la de la hija de Monterone, y es hasta responsable de su muerte, como un deseo de su propia muerte. Es como si quisiera ser sacrificado. El cine es una manera de complicar estas relaciones y temas. En la escena de 'Pari siamo', hasta que ve a Gilda, vemos varias facetas de Rigoletto, en los primeros planos cinematográficos, de Sparafucile, Monterone y Gilda, como viendo aspectos de su propia personalidad. Ver a Monterone es verse a sí mismo. Igual con Sparafucile, quien pega con la daga mientras él pega con la risa. Rigoletto es un personaje habitado por muchos personajes. Es Gilda, en su sacrificio e

“Si comparamos al Rey Lear con Rigoletto, existen en primer lugar los temas estructurales en la trama y los personajes, como el control de un padre sobre su hija y la rebelión de esta hija; la relación entre un noble, o rey, y su bufón; y el uso y abuso del poder”

“Madama Butterfly pertenece al japonismo, una tendencia cultural que marcó la influencia de la civilización japonesa y del arte japonés sobre las artes de Europa occidental, particularmente durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX”

ingenuidad. Es el Duque, en su frialdad, y en el hecho de que su persona le pertenece (casi) al Duque. Es Monterone, porque pierde a su hija frente al poder. Es Sparafucile, porque también es un asesino.

Aunque no parezca ser el caso, el segundo acto de *Rigoletto* tiene gran importancia dramática [Elizabeth Hudson, “Gilda Seduced: A Tale Untold” en *Cambridge Opera Journal*, vol. 4, no. 3 (noviembre 1992), 230]. Los tres momentos centrales son el aria doble del Duque, que pasa de la tristeza a la euforia una vez que entra el coro y narra el rapto de Gilda (que no aporta nada dramáticamente), luego el aria ‘Tutte le feste al tempio’ de Gilda, que tampoco agrega nada desde el punto de vista de la trama. Podemos pensar que el número doble para el Duque es parte de las convenciones de la ópera italiana, pero ¿qué hay de ‘Tutte le feste al tempio’? Elizabeth Hudson argumenta que éste es el momento central de la ópera, sobre el que gira la venganza de Rigoletto. El aria de Gilda es una confesión, que implica en nuestras sociedades judeocristianas una culpa y, en este caso, pensando en el filósofo Michel Foucault, podemos mencionar que toda confesión requiere de un interlocutor, que sea también fuente de poder o de autoridad: una figura que pueda juzgar, perdonar, castigar, consolar y reconciliar [Ibid., 235].

‘Tutte le feste al tempio’ muestra esta relación de poder entre Rigoletto y Gilda. Musicalmente, en el primer acto Gilda aparece a través de dos duetos —primero con su padre, luego con el Duque— para cerrar cantando sola su famoso ‘Caro nome’, que muchos interpretan como un momento ingenuo e inmaduro. Verdi se asegura de que en ambos duetos su forma de expresarse musicalmente esté determinada por los hombres, y su ‘Caro nome’ está limitado por formas y por poca expresividad, careciendo de una cabaletta (sumamente raro para un personaje principal de una ópera italiana de mediados del siglo XIX). En contraste, basta pensar en el aria ‘Pari siamo’ de Rigoletto, que es una exploración única del personaje. Gilda después depende, musicalmente, de su padre, y de las frases de éste, a veces adornándolas, pero nunca empezándolas. En la siguiente escena con el Duque, aunque empieza sola, es incapaz de sostener sus frases, y es el Duque el que abre el dueto lírico ‘È il sol dell’anima’. Aunque ‘Caro nome’ es un aria popular y conocida, los críticos sienten que es un momento vacío, lento, y sin profundidad. Pero este es el punto, y es una manera de mostrar la pasividad de Gilda, un personaje que vive encerrado y sin contacto con otros.

Pensando en ‘Tutte le feste al tempio’, las primeras dos estrofas son lentas y similares, pero algo pasa en la tercera: no hay una transición con oboe, la música es diferente, permanece en la misma tonalidad, y hay una ruptura después de la segunda línea, haciendo que la música cambie. Pero también cambia la voz de Gilda, abandonando la coloratura de ‘Caro nome’, y la voz del primer acto. La música va más allá de lo que describen las palabras. Para entender este cambio debemos de preguntar: ¿qué pasa en la primera escena del segundo acto? ¿Gilda es violada o seducida? [Ibid., 247]. No sabemos, pero podemos especular que en una sociedad en que la virginidad de una mujer le pertenece al hombre que tiene poder sobre ella (en este caso su padre), si Gilda actuó por decisión propia, entonces actuó en contra de los deseos de su padre.

Pero lo interesante es que la confesión de Gilda es interrumpida. Cuando ésta llega al momento de deshonor, Rigoletto la interrumpe y la censura. Pero mientras que en la obra de Victor Hugo *Blanche* es interrumpida por Triboulet —quien da un monólogo de 46 líneas, y Blanche no vuelve a hablar del tema—, en la ópera de Verdi la música de Gilda no es interrumpida. De hecho, Gilda modifica las líneas de Rigoletto cuando vuelve a cantar en ‘Piangi, piangi fanciulla’. Gilda mantiene su identidad musical; es ahora una joven mujer. Su tragedia está no en el acto de escoger amar, sino en el hombre que escoge amar.

Gilda es uno entre muchos otros personajes femeninos de este periodo de Verdi que podemos considerar como figuras sacrificiales caídas. La mujer caída y sacrificada por excelencia es Violetta en *La traviata* (1853), cuyo título hace alusión directa a esta condición, pero contamos con otros ejemplos, como Lida en *La battaglia di Legnano* (1849), Luisa en *Luisa Miller* (1849) o Lina en *Stiffelio* (1850) [Joseph Kerman, “Verdi and the Undoing of Women” en *Cambridge Opera Journal*, vol. 18, no. 1 (marzo 2006)].

En *Madama Butterfly* tenemos una pareja que, como la de *Rigoletto*, no tiene futuro, por muchas razones. Musicalmente, Puccini le asigna también tonalidades musicales diferentes a Cio-Cio San y a Pinkerton. Estas líneas musicales nunca se encuentran en el plano musical y, asimismo, aun cuando ambos personajes usan lenguajes musicales similares, lo hacen para expresar ideas diferentes [Allan W. Atlas, “Crossed Stars and Crossed Tonal Areas in Puccini’s *Madama Butterfly*” en *19th-Century Music*, vol. 14, no. 2 (otoño 1990)]. Parte de la razón es cultural, y aunque Puccini escogió tramas “exóticas” o no occidentales para tres de sus óperas —*Madama Butterfly*, *La fanciulla del West* (1910) y *Turandot* (1926)— para él, a diferencia de otros compositores europeos del siglo XIX con tendencias orientalistas, sí era importante recrear de manera realista el ambiente de un país no occidental.

Así como con *Tosca* (1900) el enfoque había sido evocar la atmósfera de Roma, en el caso de *Madama Butterfly* Puccini estudió detenidamente varios tipos de música no occidentales para evocar mejor la realidad de Japón. De forma más fundamental, utilizó la casa como el espacio de toda la ópera, considerando la importancia de este espacio para la cultura japonesa y pensando en su centralidad dentro del ciclo de la vida [Helen M. Greenwald, “Picturing Cio-Cio San: House, Screen, and Ceremony in Puccini’s ‘Madama Butterfly’” en *Cambridge Opera Journal*, vol. 12, no. 3 (noviembre 2000)].

Sabemos que Puccini consultó con su vecina en Viareggio, Hisako Oyama, esposa del embajador japonés en Italia, y que usó música japonesa de muchas fuentes. Puccini también asistió a representaciones de la compañía imperial japonesa de teatro. En este sentido, superó en coherencia musical a aquellos de sus predecesores que buscaron escribir óperas sobre Japón, pero que cayeron en estereotipos exotistas.

Madama Butterfly pertenece al japonismo, una tendencia cultural que marcó la influencia de la civilización japonesa y del arte japonés sobre las artes de Europa occidental, particularmente durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Aunque el japonismo fue particularmente notable en las artes visuales, sobre todo entre pintores impresionistas, también influyó en la obra de Gustav Klimt y de James McNeill Whistler, por citar dos de los ejemplos más conocidos. El japonismo aglomeraba distintos elementos japoneses, no siempre de manera auténtica. Si bien su influencia en la literatura no fue tan significativa como en la pintura y los objetos decorativos, sí estuvo presente en la novela *Madame Chrysanthème*, de Pierre Loti, publicada en 1888, y que serviría como la base del libreto de *Madama Butterfly*.

Puccini, inspirándose en la novela de Loti, creó en muchos sentidos un verdadero ambiente japonés, sobre todo en su entendimiento de la importancia espiritual del hogar para los japoneses. El japonismo, por ejemplo en la Francia de fin de siglo, se enfocaba principalmente en objetos, e ignoraba la importancia del espacio y del hogar en la cultura japonesa. Se desconocía la cultivación de la simplicidad del espacio, y el uso de puertas corredizas para crear diferentes espacios para diferentes funciones. La casa japonesa tradicional era lo opuesto de la típica casa europea burguesa de la época. Sus valores eran la austeridad y la simplicidad, el silencio y la inmovilidad. El estreno italiano de *Madama Butterfly* no respetó esta consideración de Puccini, y sufrió de un exceso recargado en su uso de objetos y decoraciones dentro de la casa de Cio-Cio San. No fue hasta el estreno francés en diciembre de 1906, en la Opéra-Comique de París, que Puccini demostró su satisfacción con el uso adecuado de la casa, como un espacio austero y límpido. La casa es central para la ópera: es el espacio de las deidades, que viven junto a un individuo desde su nacimiento hasta su muerte. Es también el espacio de la boda de Cio-Cio San, del nacimiento de su hijo (pensamos), de su abandono y de su muerte (de hecho la casa es el espacio donde es más usual que se dé el suicidio en la cultura japonesa).

Si bien Puccini tenía como preocupación central en sus óperas la autenticidad —podemos pensar en el ‘Te Deum’ de *Tosca*, o en el Barrio Latino de *La bohème* (1896) como ejemplos notables— también su obra se alimentaba de una fascinación con el espectáculo [Ibid., 243]. En muchos casos, estas dos tendencias podían entrar en conflicto, o juntarse en una simbiosis. Por ejemplo, en el caso del ‘Te Deum’ del primer acto de *Tosca*, nos encontramos frente a un espectáculo, que es también fiel a como se debió de haber presenciado un ‘Te Deum’ en la Roma de la época. En el segundo acto de *La bohème*, presenciamos un espectáculo visual y sonoro, pero Puccini trata de ser fiel al espectáculo navideño del barrio latino del París de la época. En *Madama Butterfly* también estamos frente a un espectáculo, pero debemos pensar en el espectáculo de otra forma: como una ceremonia.

Esto es interesante si consideramos que la primera versión de *Madama Butterfly* fue concebida en dos actos. Para Rubens Tedeschi, con dos actos se crea un espejo: en el primer acto tenemos una ceremonia de matrimonio, y en el segundo acto tenemos la ceremonia del suicidio [Ibid., 247]. Cada una de estas dos ceremonias representa un sacrificio. Al final del primer acto, Cio-Cio San sacrifica su virginidad, y al final del segundo su vida (en este sentido, su vida se asemeja a la de Gilda en *Rigoletto*). Ambos sacrificios no son solamente ceremoniales, sino también sexuales: el primero de manera explícita, y el segundo de manera implícita, pensando en el cuchillo que penetra el cuerpo de Cio-Cio San.

Si tomamos la adaptación cinematográfica de Ponnelle como punto de referencia adicional, como lo hicimos con *Rigoletto*, hay que reconsiderar el uso de la subjetividad en el contexto de los temas centrales de *Madama Butterfly*. Cuando Cio-Cio San canta ‘Un bel dì vedremo’, la cámara se posiciona desde el punto de vista de la protagonista. No la vemos, sino que vemos lo que ella está viendo desde el punto más alto de una colina. Es el mismo punto de vista de cuando ve a la esposa de Pinkerton, lo que acentúa el dramatismo y la decepción, ya que desde ese lugar esperaba verlo regresar, pero lo vio regresar con otra mujer.

Esta técnica es usada de nuevo cuando la cámara muestra una imagen de símbolos cristianos y americanos que aparecen borrosos, para enfocar de nuevo sobre los símbolos de las deidades japonesas, evocando así el regreso de Cio-Cio San a su cultura. Pero el momento crucial es cuando la protagonista se suicida, ya que vemos a través de un primer plano a Pinkerton, quien entra cuando Cio-Cio San está a punto de suicidarse (lo cual no forma parte del libreto). No la vemos en el momento del suicidio, y cuando la cámara la vuelve a mostrar, la vemos ya con un cuchillo pegado a su garganta (en este momento no es claro si lo estamos viendo desde el punto de vista de Pinkerton o no). Después la vemos desde el punto de vista del personaje de Suzuki, mientras Pinkerton mira hacia la pared. Es interesante que en la versión de Ponnelle, después del suicidio, Pinkerton rompa la puerta de la casa al salir precipitadamente, simbolizando así, de forma muy explícita, la destrucción del hogar, de la mujer y de *Butterfly*. En este sentido, aunque Ponnelle modifica un elemento importante del libreto al hacer que Pinkerton presencie el suicidio de Cio-Cio San, la escena permanece fiel a las intenciones dramáticas de Puccini, en cuanto a las diferencias culturales entre ambos personajes (que es el origen de todo el drama), la importancia del hogar en la cultura japonesa y, sobre todo, la muerte convertida en una ceremonia sacrificial. ●

“Al final del primer acto, Cio-Cio San sacrifica su virginidad, y al final del segundo, su vida (en este sentido, su vida se asemeja a la de Gilda en *Rigoletto*)”

*En el siguiente, y último, artículo de esta serie, compararemos *Salomé*, de Richard Strauss, con *Muerte en Venecia*, de Benjamin Britten.