

La traviata de Verdi

por David Rimoch



Giuseppe Verdi,
el compositor



Francesco Maria Piave,
el libretista



Alexandre Dumas fils,
el autor
Foto: de Gaspard-Félix Tournachon
(Nadar), 1860

De todas las óperas de Giuseppe Verdi, *La traviata* no es solamente la más representada a nivel mundial, sino que también es la única cuya trama se sitúa en la época moderna. ¿Es éste resultado de una coincidencia? ¿O quizás corresponde a la credibilidad de los personajes y de la música? Pueden ser ambas, pero también es producto de la forma en que Verdi trató un tema moderno, universal, afín a nuestros tiempos y preocupaciones.

En este sentido, de todas sus composiciones, *La traviata* puede parecernos de las más accesibles (pensemos en su popularidad fuera del mundo operístico), porque cuenta una historia de actualidad. De manera más general, y como lo afirmó Verdi en una carta a su amigo Cesare De Sanctis, la ópera trata “un tema de nuestro tiempo”. El tema al que se refería Verdi era la conexión entre el amor y la muerte, como lo sugería el título original de la ópera, *Amore e morte*. Pero la manera en que Verdi entendía estos temas, o el vínculo entre ellos, tiene también mucho que ver con el contexto intelectual, médico y social de mediados del siglo XIX, así como con su propia experiencia personal. Entender *La traviata* y la forma como está estructurada, es también situar a sus personajes dentro de estos diferentes contextos históricos.

En primer lugar está la historia en que se basó el personaje de Violetta Valéry, y las diferentes transiciones que el personaje atravesó en la vida real. Del mito, al teatro, y finalmente a la ópera. En junio de 1847 Alexandre Dumas hijo tiene 23 años, y empieza a escribir una novela basada en su relación con Marie Duplessis, la cortesana más codiciada del momento, que había muerto cuatro meses antes.

Rose Alphonsine Plessis o Marie Duplessis, hija de Marín Plessis y de Marianne Deshayes, nació en un pueblito de Normandía el 15 de enero de 1824 y murió en París de tuberculosis —la enfermedad del siglo XIX— el 3 de febrero de 1847. Sus restos descansan en el cementerio de Montmartre, en un monumento funerario que aún recibe sus flores preferidas: las camelias.

Pocos conocen su verdadera historia, pero su ficción es conocida gracias a los personajes de Marguerite Gauthier en *La dama de las camelias* de Dumas hijo, y de Violetta en *La traviata* de Verdi, con texto de Francesco María Piave. Violetta Valéry, o Marguerite Gauthier, o Alphonsine Plessis, o Marie Duplessis, fue condesa de Perregaux, amante de Alexandre Dumas hijo, de Franz Liszt, de Agenor de Guiche, del conde de Stackelberg, y esposa legítima del conde Édouard de Perregaux, con quien se casó el 21 de febrero de 1846 en Londres, convirtiéndose en condesa, para separarse poco después y a escasos meses de su muerte, a los 23 años, durante el carnaval de París. Se dice que Dumas escribió la novela después de su ruptura con Marie, pero otros opinan que se basó en los amores de Marie con Agenor de Guiche, hijo del Duque de Gramont, quien se opuso vehementemente a la relación.

Aunque mucho se sabe sobre sus amoríos parisinos, y sobre su muerte, poco o nada conocemos de su pasado. En una versión se cuenta que su padre, Marín Plessis, era un alcohólico sin ganas ni medios para criar a sus dos hijas. Como la vida era dura, Rose Alphonsine se marchó a París a los 15 años, donde conoció a Agenor, entrando así en la alta sociedad, y agregando el Du a su apellido para darle un toque aristocrático a su nombre. En otra versión, Marín Plessis (llamado “el brujo”), era un campesino vicioso que abusó de Marianne Deshayes, y se casó con ella después. Marianne abandonó Francia y dejó a sus dos hijas al cuidado de unos parientes que no las trataban bien. Alphonsine hubiera vivido con ellos hasta los 14 años, para después mudarse a París y empezar a trabajar como empleada doméstica. Finalmente, en una tercera versión, Marín el brujo vendió a Rose Alphonsine, cuando tenía 12 años, a un burgués del pueblo, no sin antes haber abusado de ella. Ya en París, Rose Alphonsine vivió con estudiantes en el Barrio Latino y se volvió prostituta.

De todas las versiones que existían y que circulaban en la época, lo cierto es que en París produjo sensación por su belleza y encanto. Su estrepitoso ascenso social también la convirtió en producto de una nueva época, la moderna, en la que las identidades se volvían más moldeables, sujetas a la auto invención. La novela de Dumas hijo fue adaptada al teatro, y estrenada el 2 de febrero de 1852. Entre los espectadores se encontraba Verdi, quien aunque se interesó en la historia, no decidió adaptar la obra hasta octubre, después de escoger a los cantantes, y de asegurarse de que la censura fuera favorable al texto.

La vida de Rose Alphonsine pudo haber sido única en sus circunstancias sociales cambiantes, pero no lo fue en las condiciones de su enfermedad y muerte. No debemos olvidar lo devastadora que fue la tuberculosis, o “plaga blanca”, como la llamaban muchos, en el siglo XIX. El estetoscopio permitía diagnosticar la tuberculosis a partir de 1816, pero hubo que esperar hasta finales de siglo para que se pudiera entender la enfermedad, gracias al descubrimiento por Robert Koch del tubérculo bacilo en 1882.

La tuberculosis parece haber llegado a proporciones epidémicas con la Revolución Industrial y la rápida urbanización de Europa. Era la primera causa de muerte, con el 50% de las muertes en menores de 25 años, y una tercera parte para aquellos que tenían entre 25 y 45 años. Por lo tanto, era una enfermedad de los jóvenes, y también una enfermedad de los pobres en ambientes urbanos insalubres y de sobrepoblación. Los síntomas que se le adscribían eran un pulso rápido, piel caliente, sudor de noche, palidez con cachetes rojos, así como falta de aire, y dolores repentinos en el pecho, hombros y espalda. También podía llevar a escupir sangre en ciertos casos, y se hablaba de una calidad radiante y viva en los ojos, que no se veía con otras enfermedades respiratorias.

Así como el cáncer es experimentado en términos del espacio, la tuberculosis se vivía en términos del tiempo, metafóricamente hablando. Aquellos que sufrían de este mal sentían que el tiempo pasaba muy rápidamente, galopando, y reaccionaban ante la enfermedad tratando de vivir al máximo, comprimiendo todas sus vidas en unos meses. Además, la muerte por tuberculosis era muy sutil, y podía pasar desapercibida. Era como una lámpara que se apagaba lentamente, o una vela que se consumía. También era común un breve momento de recuperación y de paz antes de morir.

La realidad es que durante la mayor parte del siglo XIX se conocía y entendía mal la enfermedad. No se sabía si era contagiosa o hereditaria. Se decía que podía originarse en una vida bohemía, desviada de la moral, en la que jugaban un papel importante el sexo y el alcohol. Por lo tanto, la enfermedad se volvió una metáfora, una forma de construir un personaje. En los hombres se pensaba que producía creatividad artística, y en las mujeres que las hacía más bellas, dando nacimiento a la idealización de la “femme fragile”, convirtiéndolas en un objeto de atracción sexual.

En la novela y obra *La dama de las camelias*, este tema es explícito, con la sangre que escupe la protagonista, la descripción de la menstruación, y las camelias rojas y blancas que la rodean, evocando la conexión entre la sexualidad y la enfermedad. Además, Dumas hijo menciona antecedentes ocupacionales y hereditarios conectados con los orígenes de la enfermedad, así como los hábitos de la protagonista: su gusto por la fiesta y la champaña.

El libreto de la ópera elimina el segundo acto de la obra de Dumas hijo, así como la mayoría de las referencias al pasado. En este caso, la devoción de Alfredo y la enfermedad de Violetta construyen una relación discursiva entre el amor y la enfermedad. El primer acto abre con referencias a la enfermedad, al tiempo y al supuesto juego de la vida. La música es rápida y excitable. Violetta dice: “Me entrego al placer, ya que el placer es la mejor medicina para mis males”. El coro también le hace eco a la tuberculosis de Violetta, ya que las direcciones de escena piden que se vean enrojecidos por la fiesta. Alfredo complica la situación con su llamado al amor, y todo el primer acto es una competencia entre el hedonismo y el amor.

Del “Brindisi” en el que Violetta es la que versa el vino, y Alfredo responde “y espero que tan inmortal como ella”, sus visiones opuestas de la vida se oponen en un discurso que continúa durante el resto del acto. La simbología es fuerte. Alfredo habla de la belleza que “infiora” (se siembra como una flor), mientras que Violetta le contesta que es “una flor que nace y muere” hablando de lo efímero que es el amor, sin saber que más tarde lo invitará a volver al día siguiente, dándole una flor. Violetta dice que “la vida es pura excitación”, a lo que Alfredo contesta “siempre y cuando uno no esté enamorado”. La forma en la que Alfredo habla del amor durante el brindis anticipa la victoria de su argumento.

Es una vez que se mostró la relación entre el amor y el placer que Violetta revela los



Marie Duplessis, la inspiración



Teatro La Fenice, lugar del estreno en 1853
Grabado: Granger



Cartel del estreno de *La traviata*



Fanny Salvini-Donatelli, la primera Violetta

primeros síntomas de su enfermedad. Esto no pasa ni durante el momento en que están tomando (como en la novela), ni durante la polka (como en la obra de teatro). Piave y Verdi escogen el ataque en un momento de privacidad entre Alfredo y Violetta, pero antes de que puedan unirse al baile en el cuarto colindante. En ese momento, Violetta se ve en un espejo y exclama: “¡Qué pálida me veo!” Este instante le da a Alfredo una oportunidad para cuidarla: “Esta vida la matará. Necesita cuidarse”. Ahí es cuando la música cambia completamente y silencia el baile del cuarto contiguo, para que Alfredo cante de “ese amor que es el pulso del universo entero”. La respuesta de Violetta contrasta fuertemente con la declaración de Alfredo. Frente a las líneas largas de Alfredo, el fraseo de Violetta es articulado en golpes desconectados, como si le faltara aire. Pero como una infección, el amor de Alfredo la invade, y lleva todos los debates públicos y privados a su clímax, dando batalla dentro de su psique al concluir el acto.

Arrigo Boito interpretó el preludeo del tercer acto como los momentos finales de alguien con tuberculosis. Parecía referirse a los violines en el registro alto, a los que Verdi estipula en la partitura que deben de tocar como “muriendo” y “alargando”. Durante todo el acto final Violetta intenta ponerse en pie, pero debe sentarse de vuelta. Las direcciones de escena lo piden seis veces, y toda la atmósfera musical es de levantamientos y caídas. Solamente la bacanal del carnaval en las calles interrumpe este tono musical. Como en el primer acto, Violetta se ve en el espejo durante el aria “Addio del passato”, en una despedida a la vida, con una modulación de menor a mayor, para terminar en menor. El ritmo es una deformación del dueto del primer acto en 6/8 (un ritmo de vals). La línea final es impresionante, pidiendo que la cantante termine “alargando y muriendo” con una octava marcada pianísimo como un hilo de voz. El momento final de la vida de Violetta es el más significativo si pensamos en la tuberculosis. Piave lo hace diferente a Dumas hijo, quien hace morir a la protagonista en su sueño. En la ópera, al contrario, la decepción final es evidente por las pausas repetidas, con las palabras finales de Violetta: “Los espasmos de dolor han cesado. Un extraño vigor me agita y hace renacer. Viviré, o alegría”. Esta escena de muerte es muy diferente a las escenas típicas de muerte en Verdi. Empieza igual que muchas, con el ritmo anunciando la muerte, pero cambia repentinamente a una música tranquila y apacible, volviendo a evocar el aria de comienzos del acto, antes de que la soprano desfallezca y muera repentinamente.

Entender el contexto en que estrenó *La traviata* no solamente es hablar de sus orígenes dramáticos, y de su evocación constante de la tuberculosis, sino también del entorno italiano en el que la ópera se volvió la máxima representación cultural del momento. El periodo de la Restauración, entre el final de la Guerras Napoleónicas en 1814-15 y la Unificación de Italia en 1861, se caracteriza por un clima político reaccionario, epidemias devastadoras, caída de los precios de los productos agrícolas, y una prolongada recesión. Sin embargo, es también un momento de expansión para la ópera y la construcción de teatros dedicados a la ópera.

Algunos historiadores hablan de la ópera, especialmente la de Verdi, como una expresión cultural del Risorgimento y del ascendente nacionalismo italiano. Algunos críticos hablan de la ópera y su penetración en la calle y la cultura popular, como un caballo de Troya contra la ocupación extranjera. Otros critican esta lectura como exagerada. Rossini, Donizetti y Bellini eran conservadores, o por lo menos no estaban preocupados por la política. En la mayoría de los casos, ni siquiera hay evidencia de que la ópera se filtró en la cultura y en la música popular. Además, antes de 1848 la identidad era tan o más importante a nivel local que a nivel nacional. La ópera no era importante por el nacionalismo, sino que le era significativa a los nacionalistas por su relevancia general. En un mundo en que la prensa y la libre asociación estaban prohibidos o controlados, la casa de ópera era uno de los pocos espacios públicos. Además, la ópera italiana gozaba de popularidad en el resto de Europa, y le daba así renombre a la península italiana en todo el continente.

Durante el siglo XVIII, teatros como el San Carlo en Nápoles, contribuyeron al control del absolutismo, como una extensión de la corte. Era un punto de contacto entre la corte y la capital. Durante la Restauración, los teatros se volvieron más importantes, para representar el esplendor y poder de cortes más chicas e íntimas. Además, existían nuevos teatros regionales más pequeños, que ayudaban a cimentar la identidad de cada localidad o región. A su vez, durante este periodo la ópera se volvió un negocio regido por el mercado. Dada la pobre situación económica en Italia, la ópera era un medio de crecimiento que ofrecía trabajos y oportunidades. Nápoles fue la capital de la ópera italiana durante las primeras décadas de la Restauración. Ya era una de las capitales de la música europea durante el siglo XVIII, con cuatro conservatorios y varios teatros, dándole una posición única en Europa. El Teatro de San Carlo, construido en solamente

cuatro años en 1734, y llamado en honor al Infante Don Carlos, era un símbolo del reino y de su nueva independencia. La revolución de 1799 y la ocupación francesa de 1806-1815 lo llevaron a una leve caída, en parte porque Napoleón se llevó a la estrella del teatro, Giovanni Paisiello, a París. Sin embargo, la gloria regresó entre 1815 y 1838, cuando Rossini y Donizetti construyeron ahí sus reputaciones. Después de 1840, la frágil situación económica llevó a la lenta decadencia del San Carlo.

Para ciertos historiadores, entender a Verdi es situarlo dentro del entorno de la ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX, como un compositor respondiendo a necesidades sociales y nacionales, más que artísticas. En esta lectura, Verdi aparece, musicalmente hablando, como una fuerza reaccionaria. Pero hay otra forma de entender a Verdi, y el lugar de *La traviata* dentro de su desarrollo como compositor: viendo las convenciones musicales como esenciales para el género operístico, y como instrumentos en la búsqueda dramática. Lo cierto es que Verdi no avanzó de forma estructurada y progresiva entre 1840 y 1860. En sus tres óperas medias más famosas (*Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata*), las formas tradicionales coexisten con estructuras modernas y nuevas. La conclusión fácil es declarar que estas son concesiones de un maestro individualista a un público atrasado y reaccionario.

La realidad es que en sus óperas maduras, más que en sus primeras épocas, Verdi buscaba incrementar la presión dramática a través del control de las formas tradicionales, y no necesariamente revolucionar las formas. El objetivo no era rechazar el pasado, pero darle nueva vida, manteniéndolo vigente al darle mayor impacto dramático. Dentro de este esfuerzo hay un contraste claro entre el aria 'Di quella pira' de Manrico en *Il trovatore*, y el dueto en diálogo entre Rigoletto y Sparafucile en *Rigoletto*, un espacio libre en el que no aplican las convenciones sociales típicas. Los dos tienen sentido dentro de cada marco: Manrico en público; Rigoletto y Sparafucile en privado, planeando un posible asesinato.

El aria climática de Violetta, 'Addio del passato', es un ejemplo perfecto de este proceso. Dos estrofas como en un cuplé francés, con un tono sombrío, y con una métrica que se rompe y es abandonada. Toma la estructura del aria 'Di Provenza il mar' de Germont en el segundo acto, como si Violetta adoptara la voz del padre, con su simplicidad y conciencia. La forma es reconocible como el aria final de *Anna Bolena* de Donizetti, o dentro de las óperas del mismo Verdi si pensamos en el papel de Abigail en *Nabucco*, o el aria de Gilda, 'Tutte le feste al tempio', en *Rigoletto*.

Al mismo tiempo, Verdi incursiona en una forma nueva, al adoptar un *tempo* semejante al de una danza. Haciendo eco de la vida de Violetta, que ha sido un baile, este momento marca la muerte del baile, un vals torpe que cojea, y que parece anunciar un colapso por los acentos en cada segunda sílaba. Como dentro de una ópera tradicional de la época, Verdi marca la importancia del momento, introduciendo el aria con un prelude conmovedor, y una escena para la lectura de una carta, que le da la fuerza dramática necesaria al momento.

Con una estructura que parece típica, pero no lo es, se le niega a Violetta la gran expresión operística de otras heroínas verdianas de antaño o después. Es un momento sin artificios, seguido por una expresión de amor con la llegada de Alfredo. Violetta no canta como la típica *prima donna*, no porque Verdi abandone las formas (regresa a estas después en otras óperas), sino por lo que representa el personaje de Violetta. Verdi le hizo muchos cambios al aria para llegar a la versión actual, como tratando de lograr lo más posible dramáticamente con lo menos posible musicalmente: un arte sencillo, sin complicaciones, que no llamara la atención. Un arte, ultimadamente, al servicio del drama.

Un drama que la vida de Verdi parece confirmar en diferentes momentos. Empezando con sus catástrofes personales —su hija muere en 1838, su hijo en 1839, y su primera esposa en 1840—, siguiendo con el fracaso profesional de su segunda ópera, *Un giorno di regno*, y luego con las complicaciones asociadas con su relación con Giuseppina Strepponi, que para los estándares del siglo XIX era considerada una mujer libertina, al igual que Violetta. Y pensando en la muerte de Violetta, podemos también evocar la muerte de la primera esposa de Verdi, Margherita Barezzi, que murió en sus brazos, y que durante su enfermedad vendió sus joyas para poder pagar la renta, tal como Violetta en el segundo acto de la ópera.

Finalmente, pensando únicamente en el drama musical que es *La traviata*, la muerte de Violetta de tuberculosis marca un movimiento en la historia cultural del siglo XIX, que hizo de la muerte una característica esencial del individuo. La muerte se vuelve el tema central del siglo XIX. Para Michel Foucault, en la modernidad, la muerte es un acto individual que define la singularidad del ser. En *La traviata* la singularidad del personaje de Violetta habla por la de todos los seres. ●



Lodovico Graziani, el primer Alfredo



Felice Varesi, el primer Germont