

Marie Duplessis = Marguerite Gautier = Violetta Valéry

LA TRAVIATA

Alexander Dumas = Armando Duval = Alfredo Germont



Teatro La Fenice en Venecia

Volví a París, donde escribí esta historia tal como me la contaron. No tiene más que un mérito, que quizá le será discutido: el de ser verdadera.

No saco de este relato la conclusión de que todas las chicas como Marguerita son capaces de hacer lo que ella hizo, ni mucho menos; pero tuve conocimiento de que una de ellas había experimentado en su vida un amor serio, por el que sufrió y por el que murió, y he contado al lector lo que sabía. Era un deber.

No soy apóstol del vicio, pero me haré eco de la desgracia noble dondequiera que la oiga implorar.

La historia de Marguerita es una excepción, lo repito; pero, si hubiera sido algo habitual, no habría merecido la pena escribirla...

Alexander Dumas Hijo

La Traviata (o La Extraviada en español) es una ópera compuesta por Giuseppe Verdi sobre un libreto de Francesco Maria Piave. El estreno, el 6 de Marzo de 1853, en el

Teatro La Fenice de Venecia, fue un fracaso estrepitoso. Verdi, de 39 años y camino hacia los 40, no se extrañó de tal fracaso, el tema era escabroso para la época (panfleto contra la burguesía y sus “vicios” –el juego, las mujeres) y chocaba con una sociedad pudibunda. Basevi, un crítico musical de la época, reprochó aún más, en 1859, a Verdi por haber vuelto “afable un tema inconveniente “. En cuanto a la interpretación del estreno, fue más que mediocre. Graziani que cantó Alfredo estaba ronco. El barítono Varesi juzgaba su partitura sin interés y no hizo ningún esfuerzo en dar una buena actuación; y Salvini-Donatelli, la soprano, con una corpulencia más que rolliza, no era para nada creíble en el papel de la frágil Violetta, sobre todo en la escena final en que muere tuberculosa, y que hizo que el público riera a carcajadas en vez de apreciar el final trágico. En aquel entonces era contrario a las costumbres elegir un tema contemporáneo. Así que, aunque Verdi se opusiera a ello, la historia se tuvo que situar a principios del siglo XVIII descontextualizando todo el drama. El re estreno, al año siguiente, ante el público de San Benedetto en Florencia y, ahora si, con vestuario contemporáneo (smoking y vestidos largos de dama a la usanza francesa o inglesa) dio la razón a Verdi quien apostaba sobre el tiempo para juzgar su obra en su justo valor. Desde entonces todas las grandes sopranos han querido encarnar a Violetta, una de las heroínas más populares del repertorio lírico. La Traviata figura como la tercera ópera más representada, a nivel mundial, en la lista de “Opera America” de las 20 óperas más populares precedida únicamente por Madama Butterfly y La Boheme.

La Traviata es realmente la primera ópera en el cual los actores usaron trajes de la época en que fue compuesta (1853). Hasta ese momento las óperas siempre usaban trajes históricos, correspondientes a siglos pasados u otras civilizaciones (tal como pasó en "Aída" en donde se usaban ropas del antiguo Egipto, "Nabucco" del antiguo Israel o "Rigoletto" que evocaba al siglo XVI del norte de Italia). Esta ópera es uno de los pocos ejemplos de obras líricas directamente sacadas de una obra contemporánea y, desde ese punto de vista, no es extraño que prefigure entre los dramas de la escuela realista. Por esa misma razón es una obra atípica dentro de la producción verdiana.

Con La Traviata, Verdi alcanza un estilo maduro, con mayor hondura en la descripción de los personajes, mayor solidez en las construcciones dramáticas, y una orquesta más importante y rica. La heroína Violetta adquiere una potencia emocional extraordinaria quitándose de encima todo lo que no sea expresión de lo esencial, de todo lo anecdótico.

Verdi se esfuerza en revelárnosla tal como vive, y no tal como aparece en sociedad. Por lo que hace un pasaje rápido sobre su posición social de cortesana, y una puesta al descubierto minuciosa de su amor, de su sufrimiento y de su sacrificio. Verdi compone esta ópera rápidamente, casi al mismo tiempo que “Il Trovatore”. Esto resulta realmente asombroso ya que la música épica de Il Trovatore no tiene nada que ver con su hermana La Traviata, la cuál no se refiere a grandes hechos históricos como Nabucco ni está basada en tragedias como Macbeth sino que es un drama psicológico de carácter intimista.

Es bien sabido que el libreto, de Francesco Piave, fiel colaborador de Verdi, está inspirado en la novela *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas hijo, aunque hace esfuerzos por distanciarse del original trastocando los nombres e introduciendo otros cambios, el más importante de los cuales es la escenificación de la agonía y muerte de la protagonista, que no se narra en la novela. También es sabido que la novela es en gran parte autobiográfica, aunque con un elemento totalmente ficticio, elemento que es central en la versión operística de Piave: el papel del padre del protagonista, que encarna la rigidez y la hipocresía burguesas que se mueve por valores falsos (esto suena a discurso de Chávez).

Durante su estancia en París, desde finales de 1851 hasta principios de 1852, Verdi, sin duda, vio la obra de teatro de Alejandro Dumas hijo. El libro había sido publicado en 1848 y desde entonces había conseguido un enorme éxito. Alejandro Dumas hizo luego una pieza de teatro cuya gran popularidad generó polémicas. Lectores y espectadores vibraron de entusiasmo o de reprobación hacia este personaje de mujer galante Marguerite Gautier que es la heroína de la historia.

La figura central en la ópera es la cortesana Violeta Valéry, enamorada de un joven galán, Alfredo Germont, con el que convive por unas semanas hasta que el padre de él se presenta en la casa y la convence de que abandone a su hijo para no arruinar el prestigio y la posición de la familia. Ella lo hace, fingiendo infidelidad, lo que provoca el despecho de Alfredo en una escena de gran tensión en casa de unos amigos. Por último, ella, abandonada, muere de la tuberculosis que la aquejaba, acompañada in extremis de Alfredo y de su padre, el cual lamenta su propia obcecación y egoísmo. Parte del éxito de las obras de Dumas y de Verdi está en el hecho de que éstas se

inscribían perfectamente en aquella sociedad frívola parisina donde las fiestas sucedían a las fiestas, frivolidad bajo la cual podían esconderse los sentimientos profundos y exacerbados, exprimidos con lirismo, por los románticos. En el personaje de Violeta Valéry aflora el mito de la mujer que el amor conduce al sacrificio, sacrificio que lleva en sí la redención.

Se dijo que Verdi eligió el tema de “La Dama de las Camelias” simplemente por el trágico destino de la heroína, al igual que le había atraído el de Gilda en “Rigoletto” o el de “Luisa Miller”. El romanticismo se alimenta de los amores infelices, de los sacrificios aceptados y de todos los tormentos del alma. Sin embargo, es más lógico pensar en una posible empatía del maestro por su propia situación privada la cuál, en ciertos aspectos, era un poco la misma de la historia de Dumas. Verdi vivía, hacía ya algunos años, con Giuseppina Strepponi, una famosa soprano quien había cantado en el estreno de “Nabucco” y cuya carrera fue breve. Esta situación le condujo a actitudes y críticas muy desagradables. La sociedad de Bussetto, su pueblo natal, no consentía las relaciones extramatrimoniales, y Giuseppina Strepponi quien había tenido dos niños de una anterior aventura con un tenor, era juzgada tan severamente como “Violeta”. Una carta de Verdi a Barezzi en 1852, nos revela todo su rencor hacia sus conciudadanos que se ocupaban de lo que no les importaba.



Greta Garbo

El personaje de Violeta, de la ópera de Verdi, es la Marguerite Gautier de la novela de Dumas y ésta, a su vez, se parece a Alphonsine Duplessis, apodada Marie Duplessis, una cortesana de la alta sociedad. Marie Duplessis se había impuesto al “Todo-París” por su brillante y refinada personalidad, aunque un tanto enigmática. Sin embargo, las cosas en la vida real, para Alejandro Dumas hijo, fueron menos fieles al libreto de Piave y a la novela que él mismo había escrito. Alejandro Dumas hijo se enamoró de Marie Duplessis y vivió con ella un idilio tormentoso; pero no fue Dumas padre quien causó la separación. Hubiera sido muy extraño que el donjuanesco y bohemio autor de Los tres mosqueteros hubiera adoptado una actitud severa ante una aventura de su hijo. Incluso ya de viejo, cuando su vástago le presentó a la Duplessis, él tenía montones de amantes. Al parecer, su única reacción en ese momento fue preguntarle cuando estuvieron a solas: "¿No te habrás enamorado de veras?", a lo que el otro contestó: "No, mi amor es de pura lástima". El caso es que el idilio fue atormentado porque Marie Duplessis no estaba dispuesta a abandonar su lujoso tren de vida, y para ello necesitaba a sus amantes ricos (Dumas hijo no lo era) que ella tenía a montones. Fueron sus infidelidades reales (no fingidas, como en la ópera) las que finalmente decidieron al desgraciado amante a romper la relación y acompañar a su padre a viajar por España. A su vuelta supo que

Marie Duplessis había muerto en 1847 a la edad de 23 años y sintió la necesidad de contar este episodio, modificándolo en forma considerable.

En la vida real, por tanto, no fue la moral burguesa la que truncó el amor romántico, sino las necesidades económicas de la heroína y los celos del galán. La hipocresía no correspondió a un pater familias rígido y convencional, sino a un novelista que escondió los motivos sórdidos o prosaicos de los amantes y acudió al recurso fácil de culpar al fariseísmo de la sociedad del fracaso de una relación sentimental sublime y conmovedora. Años antes, el abate Prévost había sido más auténtico al escribir Manon Lescaut, heroína novelesca que explota a sus amantes para sobrevivir y mantener a su amado, con el que al fin logra emigrar a América, para ellos tierra de promisión.

Manon Lescaut (argumento de dos grandes óperas de Puccini y Massenet) juega también un papel importante al inicio de la novela de Dumas. El personaje del narrador, en la novela, se entera por casualidad de que murió una cortesana y que sus bienes serían puestos en remate para cubrir sus deudas. También se entera de que la difunta, Margarita Gautier, era conocida suya de vista. Margarita era de singular hermosura, asistía a todos los estrenos de la Ópera y del Teatro. Su fama como cortesana era bastante conocida, siempre asistía a todas las funciones con tres cosas: sus gemelos, una bolsa de bombones (marron glacé) y un ramo de camelias, su florista le habría puesto el sobrenombre de "La Dama de las Camelias". Ella vivía de una pensión indeterminada que le daba un duque, él cual la trataba pródigamente y con respeto. El narrador acude al remate, puja precisamente por el libro de Manon Lescault de Abbé Prévost, y encuentra que el libro tiene una dedicatoria "Manón a Margarita, humildad", firmado por Armando Duval. De la venta de los bienes de la cortesana se obtuvieron 150.000 francos, de los cuales dos terceras partes fueron a parar a las manos de sus acreedores y el resto a su familia. Armando Duval acude a ver al narrador en un estado deplorable y depresivo y le ruega que le venda el libro mencionado enseñándole una carta suscrita por Margarita en la cual le pide que acuda al remate a comprar algo para recordarla. El narrador le regala el libro lo que da inicio a una buena amistad entre el joven, que le agradece el regalo y marcha llorando. Pasa un largo tiempo y el narrador, al no tener noticias de Armando Duval, se decide a ir a preguntar por él en el cementerio en donde se encuentra la tumba de la joven adornada por innumerables camelias. El jardinero le cuenta que un joven había ordenado que se mantuviera siempre así. El narrador obtiene

la dirección de Armando Duval y va a visitarle encontrándolo en muy mal estado. Éste le dice: Llevo sin dormir desde que me enteré de su muerte, y sobre todo desde que vi su tumba. No puedo hacerme a la idea de que esa mujer, a quien abandoné tan joven y tan bella, esté muerta. Después de esta introducción es que Armando comienza a contarle su historia de amor al narrador.

Es notable el hecho de que en la ópera de Verdi el preludio está integrado musical y dramáticamente al resto de la ópera y que en él se reproduce musicalmente el mismo recurso utilizado por Alejandro Dumas de comenzar la novela por el final de la historia, presentando inicialmente el tema de la agonía de Violeta. Esta es la imagen sonora de la muerte de Violeta que retomará en el preludio del último acto, profundamente triste, seguida del tema de amor. Lentamente, la música se va animando sin perder el tono melancólico hasta concluir enlazándose con el clima festivo que estalla al comienzo del primer acto.

Uno de los momentos más brillantes y célebres de la ópera es la escena del brindis "Libiamo ne' lieti calici" al comienzo del primer acto. Se trata de una escena de conjunto, que sirve de marco para el momento de seducción entre Violeta y Alfredo. Verdi sutilmente diferencia distintos planos musicales para separar a los amantes del resto de la gente.

El tono orgulloso de Alfredo en el brindis se transforma a través de una línea melódica entrecortada y anhelante al comienzo del dúo de amor, antes del apasionado tema de amor de Alfredo, verdadero centro emocional de toda la obra. La respuesta de Violeta es un canto de coloratura, superficial que contrasta con el de Alfredo y la muestra distante de los sentimientos de aquél, hasta que paulatinamente las líneas melódicas se unen sellando el definitivo encuentro entre ambos (dueto "Un dì, felice, eterea")

El acto continúa con Violeta, sola, meditando si sería para ella una desventura un verdadero amor ("E Strano!" "Ah! Fors'e lui"), pero concluye con que ella no puede amar y debe ser siempre libre ("Sempre libera"), aunque en el segundo acto la veamos viviendo plácidamente con Alfredo.



Renee Fleming

Al comienzo del acto segundo, el aria de Alfredo “De miei bollenti spiriti” muestra su agitación emocional reforzada por el pizzicato de las cuerdas.

El punto de inflexión de todo el desarrollo dramático de la ópera reside en la escena entre Violeta y Germont, una de mis preferidas de toda la ópera y en la cual éste trata de convencerla por todos los medios a su alcance de que abandone a Alfredo. Arias como “Pura siccome un angelo”, en la que Violeta recupera su melodía entrecortada, “Un dí quando le veneri” en la que Germont canta 4 notas seguidas de un adorno, motivo que repite insistentemente para conseguir su propósito de convencer a Violeta, y el “Dite alla giovine”, en la que se alcanza el punto culminante con el conmovedor “piangi” de Germont acompañado del lamento de las cuerdas, se suceden describiendo musicalmente los cambios que van sufriendo estos personajes, especialmente en Violeta a través de variaciones en la línea melódica.

Finalmente, al despedirse de Alfredo lo hace con el tema de amor del preludio, que se escucha en un tutti orquestal con un fuerte sentido dramático, el aria "Amami Alfredo!"

El preludio al acto tercero subraya el tono sombrío de la situación.

El aria “Addio del passato” termina con una plegaria donde Violeta le pide a dios piedad para “la traviata”, la extraviada, lo cual finalmente le dará el título a la ópera.

El reencuentro de los amantes se sella con el dúo de amor “Parigi, o cara, noi lasceremo”

Es de destacar al comienzo de este acto el solo de violín ejecutando el tema de amor de Alfredo, acompañado por un trémolo de las cuerdas, mientras que se escucha la voz de Violeta leyendo la carta de Germont, ("Teneste la Promesa") recurso que también aparece al final del acto. El uso de la voz hablada como recurso dramático le permite a Verdi entrar de lleno en el realismo, dotando a esta escena de una sobrecogedora dimensión trágica. La obra termina con el "Prendi quest'e L'Immagine", en el que Violeta muere.

El gran éxito de la ópera reside en la belleza constante de la escritura vocal, especialmente para el papel de Violeta, primero virtuoso, luego de un lirismo apasionado, a veces mórbido, casi suicida; el último acto es especialmente característico de esta nueva “manera” de Verdi, en la que el análisis psicológico se adelanta a las peripecias externas, hallándose el canto como investido por la profundidad de los sentimientos. Se impone una lectura más profunda de la partitura en su totalidad – injustamente desacreditada por los estetas y a menudo por los profesionales –: las convenciones no están ciertamente ausentes en ella (las intervenciones corales, la cavatina y la cabaletta del “padre noble” en el segundo acto); pero los hallazgos melódicos abundan; no se puede ser insensible a la extraordinaria plasticidad del recitativo, extremadamente elaborado, no ya “narrativo”, sino rico en emociones, donde cada nota parece cargada de intenciones.