

Pasiones en la naturaleza

La *donna del lago* es ópera bellísima, fascinante y misteriosa, que está entre las mejores de un compositor que no conoce la mediocridad, recorrida de estremecimientos protorrománticos apreciados por los cultivadores del *Sturm und Drang* y fecundada por pasiones libres de banalidad. Presenta una extraordinaria galería de sentimientos, narrados y vividos de modo metafórico. La ópera rebosa amor, pero el encuentro amoroso no se consume nunca; está recorrida por furia guerrera, pero la ira oculta celos y tormentos de las almas; está imbuida de lánguidas dulzuras, pero el erotismo permanece insatisfecho y se viste de tristeza. La amistad, los sentimientos familiares, la relación panteísta con la naturaleza esconden turbaciones profundas, inquietudes existenciales. El dolor y la muerte aparecen tras un onírico distanciamiento. Sobre todo domina la incomunicabilidad, la incapacidad de comprenderse a sí mismo y al prójimo, de descifrar el mensaje de los sentimientos, de ordenar los impulsos de los sentidos.

Una vez más se repite el milagro de una ópera que, por estructura formal, por la conducción de los números cerrados, por código expresivo, por vocabulario semántico, por las opciones vocales parece semejante a tantas otras de Rossini y cuya escucha revela, en cambio, un paisaje desconocido, portador de temáticas nuevas. Su desaparición del repertorio se explica sólo con la retirada general que impusieron al teatro de Rossini los furores del realismo romántico y verista.

No es una ópera fácil de recuperar ni siquiera para el hombre de hoy, aunque esté familiarizado con conceptos como ambigüedad, abstracción, metáfora. El intrincado enlace de pasado y futuro que sustenta la ópera de Rossini hace difícil la tarea de traducir las emociones, tanto para nosotros como para sus contemporáneos, que pasaron en poco más de una década de las aclamaciones delirantes al olvido. Una vez más, Rossini se muestra como un autor elitista, que busca referencias continuas a la literatura, a la metafísica, al psicoanálisis para ser comprendido a fondo, más allá de la energía orgónica liberada por la pulsión irrefenable de su música, en apariencia tan nítida y luminosa.

Basta observar el relieve protagonista que confía a la orquesta, diferente al de los autores de ópera italianos que lo precedieron, preocupados sobre todo de dar un apoyo práctico a la voz, lejos de hacer de la orquesta un sujeto dialéctico capaz de significaciones autónomas. La

orquestración de *La donna del lago* une a los acostumbrados refinamientos toques originales, como el amplio uso de trompas de caza dentro y fuera de la escena (¡antes de *El cazador furtivo* y *Euryanthe!*); la presencia masiva de la banda, introducida —no sólo en los grandes números de conjunto— con intenciones dramáticas precisas; el empleo del arpa para suscitar sugerencias arcaicas en el acompañamiento del canto de Osián, evocando en la memoria instrumentos populares desaparecidos; el conjunto instrumental singular (cuatro clarinetes, dos fagotes, dos trompas y arpa) que, en el canto de Uberto fuera de la escena, que rememora los momentos amorosos, se contrapone a la banda en el Rondó final de Elena. Todo ello contribuye a crear un color, una tinta sonora que bastaría por sí sola para distinguir esta ópera de las obras maestras que florecieron a su alrededor en la extraordinaria etapa compositiva de los años transcurridos en Nápoles.

El texto literario, ambicioso en las evocaciones osiánicas que sobrepasan las modas de Walter Scott, presenta personajes evanescentes, con escasas manifestaciones emotivas y reacciones de gran efecto. La música de Rossini los enciende con aliento poético, los sumerge en la turbación de la lejanía y los expande en dimensiones de fuerte relieve. Leer el texto en relación con las imágenes musicales que ha suscitado en el músico puede cambiar profundamente los significados. Para entrar de inmediato en la narración, Rossini renuncia a la sinfonía tradicional: una simple cadencia de ocho compases —dominante/tónica— repetida dos veces simétricamente advierte que, incluso al adoptar desarrollos dramáticos innovadores, Rossini no reniega del vocabulario y las fórmulas de su personalísimo bagaje ideológico. Tres unísonos de las cuerdas y tres acordes del *tutti* orquestal, lentamente destacados sobre los grados canónicos de la cadencia perfecta, bastan para evocar resonancias arcanas y, a la vez, el silencio y la inmovilidad del bosque. El sentido pánico despertado por estos fugaces acentos permeará el completo desarrollo de la ópera, sumergiendo constantemente a los personajes en el respiro de la naturaleza y confiriendo a sus acciones el sacral distanciamiento del mito.

Giacomo, al que la preocupación de defender el trono pretendido por los príncipes rebeldes no le impide perseguir los sueños, finge perderse en el bosque persiguiendo una cierva. En realidad, ha dejado atrás a sus compañeros de cacería para quedarse solo en las orillas de un lago en el que, según el rumor popular, aparece todos los días al alba una muchacha de extraordinaria belleza. En efecto, la divisa y queda fascinado por ella. Encendida por los pensamientos amorosos que destina a su Malcolm, Elena se presenta con una canzonetta simple y cautivadora, alejada del triunfalismo de las entradas de las divas, pero recorrida por un erotismo fugaz y sutil. Sin revelar su identidad, Giacomo pide ayuda para encontrar de nuevo el camino perdido. Con natural desinhibición, Elena no duda en transbordarlo en su barca y hospedarlo en su casa, rodeándolo de amables atenciones. La conversación es llana

y gentil; el comportamiento, casto y amistoso, pero la música recarga este encuentro con un dulce encantamiento, con tensión morbosa, de tal modo que nadie se sorprende que en el corazón de Giacomo aflore, irresistible, el amor.

Por los blasones que adornan las paredes y las armas, Giacomo se da cuenta de que está en una morada hostil: en efecto, Elena es la hija de Douglas, que en un tiempo fue amado preceptor y ahora es jefe de las facciones rebeldes. Por las doncellas que la agasajan, se entera de que la joven está prometida a un tal Rodrigo que ella no ama, elegido por su padre para tenerlo como poderoso aliado en la lucha contra el rey. Giacomo debe huir, pero la ansiosa ternura que su presencia ha despertado en la inmadura feminidad de Elena le deja una esperanza. Elena atribuye la turbación que experimenta a la nostalgia por Malcolm y, enmascarada por la inocencia, pone en marcha, inconscientemente, una seducción fatal. El *duetto* entre los dos jóvenes que cierra la escena (“Cielo! in qual estasi”) es uno de los más bellos diálogos amorosos de Rossini y ciertamente el más sensual, el más cargado de pasión. Liberado de la obligación de un enfrentamiento directo entre los enamorados —ya que el éxtasis de Elena se dirige a Malcolm y no a Giacomo—, Rossini alienta a sus personajes a expresar sin freno su pasión.

Llega Malcolm, joven guerrero que, más por amor a Elena que por razones políticas, ha traicionado a su rey y desertado de su pelotón uniéndose a los rebeldes para estar cerca de ella. En el aria de salida, “Mura felici”, empapada de melancolía que las ansias amorosas intentan camuflar en vano, cuenta el maleficio que lo ha embrujado. La simpatía que suscita su fresco entusiasmo advierte veladamente de un destino infeliz. Aunque su canto nace de la tradición de los personajes andróginos ligados a la nostalgia por el *castrato*, Malcolm pertenece a la cultura del romanticismo. Su habilidad como intérprete deberá llenar de emociones y presagios una *cabaletta* caracterizada por un tema melódico (“Oh quante lacrime”) que puede lindar con la banalidad. Malcolm despliega una sensibilidad no amanerada que se une a una noble valentía y se configura como héroe en negativo, destinado a conferir densidad a la inseguridad de Elena y magnanimidad a la renuncia de Giacomo.

Con la entrada de Douglas (“Taci, lo voglio”) asistimos al habitual encuentro entre deber y sentimiento, entre corazón e interés. Elena debe ceder a las razones de estado: Rodrigo obtendrá el consentimiento a la boda, pero comprenderá que nunca tendrá el corazón de Elena e intuye el vínculo que la une a otro hombre. El dramático desencuentro, punto culminante del cercano primer final, no explotará porque es interrumpido por la llamada a la batalla. El tierno duettino que sigue a la salida de Douglas “Vivere io non potrò” vibra de doliente conmoción, pero sorprende que Elena encuentre para su amante matices de fascinación bien diferentes a los que reservó para el extranjero, mientras que Malcolm templea la heroicidad del *travesti* con el lirismo sincero del enamorado.

La llegada de Rodrigo, "Eccomi a voi", último peón de esta dramática partida, da inicio al gigantesco *finale primo*. Su dureza, su franca lealtad introducen una nota de realidad en medio de tanta turbación de las conciencias. Con él reaparece el coro masculino, que ya al comienzo de la ópera había dado una sustanciosa contribución a la definición psicológica del ambiente silvestre. La entrada, en oleadas sucesivas, de los clanes rebeldes, acompañados de banda, tambores y banderas, es un hallazgo magistral y conduce a una conclusión de fascinante ímpetu. Una pausa de distensión, en el magma incandescente de este final, la introduce el coro de bardos, con arpa obligada, un icono sacro que el Bellini de *Norma* tendrá presente.

Giacomo, todavía bajo la apariencia de Uberto de Snowdon, vuelve a buscar a Elena para revelar su amor. El aria que entona, "Oh fiamma soave", además de ser un manifiesto de vocalidad absoluta donde las sutilezas del más puro virtuosismo belcantista se traducen en emociones, es una profesión de nobleza sublime, de sinceridad intensa. Con este mensaje, Giacomo-Uberto se convierte en prototipo del héroe romántico, como Werther generoso en la renuncia a la felicidad para no turbar la felicidad de la amada, desesperado mientras se aleja solitario.

La confesión de amor trastorna a Elena, sorprendida de haber suscitado la pasión con actitudes que el joven le recuerda con reproches y nostalgia. Cuando Uberto se dispone a dejarla, atendiendo a sus súplicas, Elena, contradiciendo toda lógica, le pregunta turbada: "Ten vai?"

Llega inesperadamente Rodrigo y el encuentro entre los dos, rivales en amor antes que enemigos acérrimos, enciende las luces de la tragedia. Para intentar interrumpir el furibundo duelo, conducido a base de "dos" sobreagudos, Elena eleva un grito de enorme intensidad, de suprema inspiración: "Io son la misera che morte attende", que revela una implicación emotiva imposible de dirigir a un extraño — como querría considerar a Uberto — o a un enemigo de su felicidad, como Rodrigo. Este terzetto, punto culminante de la ópera, es una cima de la dramaturgia musical, no sólo en lo que se refiere a Rossini. Con Rodrigo cae la primera víctima de una criatura que parece mezclar un destino de desventura con la fascinación de una insondable feminidad que la relaciona con Isolda, Carmen, Manon, Melisande.

La siguiente aria de Malcolm ("Ah! Si pera") anuncia la ruina del segundo pretendiente, que marcha a encontrar su perdición en una batalla sin esperanza, en un intento por salvarla, resultando al fin prisionero, como Douglas. Cuando, en el final de la ópera, Elena, siguiendo la sugerencia de Uberto, se dirige a un rey que cree no conocer para salvar la vida de su padre y de Malcolm, el obligado final feliz oculta una verdad diferente. Douglas, liberado, no obtiene palabras de comprensión: Rossini, el supuesto conservador, no dedica una sola nota a

este *padre-padrone* y lo hace salir de la escena en medio de la más vergonzosa indiferencia. Malcolm recibe del rey el reconocimiento de la estima que merece la buena fe de sus comportamientos, pero no una palabra de Elena, que entona por su cuenta una cavatina ("Tanti affetti"), rebotante de una felicidad que, tras la salida de Giacomo, resulta difícil de comprender.

Al llegar a la palabra "felicità", Rossini dota al canto de una suspensión, una pausa en tiempo fuerte que suena como antinatural. La impresión que se obtiene es que, en el momento de pronunciar la palabra mágica que sella su futuro, Elena advierte, con la adivinación del presentimiento, que su destino feliz se ha arruinado irremediablemente con la pérdida de Uberto. Por una casualidad, difícil de justificar con la razón, la palabra que el libreto asigna al coro y que Rossini hace resonar en concordancia con la "felicità" que pronuncia Elena es "avversità".

Todavía queda un indicio inquietante. La cabaletta final, "Fra il padre, e fra l'amante", registra la inusual presencia de la banda. Con el doble plano sonoro — el de la orquesta y el de la banda —, Rossini parece invitarnos a buscar una doble verdad: la pretendida por el final feliz y la sugerida por una música que ha sembrado sombras entre las claras palabras del texto.