## Las muchas caras de Gioachino Rossini

## Alberto Zedda

Gioachino Rossini parece a primera vista un compositor fácil de clasificar por la luminosa sencillez de su música, dispuesta en cartesiana simetría y encerrada en formas de clásica perfección. La rítmica nerviosa y vitalista que marca su andadura genera energía y estimula pulsiones, alejando el riesgo de monotonía incluso cuando el oficio, siempre noble, viene a sustituir al soplo de la inspiración. Los recorridos armónicos son de elemental esencialidad y raramente se alejan del círculo primordial de la cadencia perfecta. Los arcos melódicos son breves, incisivos y fragmentados en microcélulas no aptas para el desarrollo que normalmente sigue a la exposición de un tema. La renuncia al desarrollo priva a la melodía de la capacidad de asumir múltiples matices y, por lo tanto, de alcanzar metas expresivas complejas y contrastadas. El empleo de soluciones instrumentales originales y fantasiosas enriquece el discurso con geniales invenciones tímbricas y establece con la voz un diálogo de gran valor, inédito en la tradición de la ópera italiana y emparentado con la literatura sinfónica de los grandes clásicos alemanes. La vocalidad, instrumento primario del operista,

tiene que vérselas con semejantes herramientas técnicocreativas. Para los personajes de sus melodramas, Rossini escoge sin dudar el campo asemántico e idealizador del virtuosismo belcantista, al que lleva a resultados de sublime acrobatismo para hacerlo capaz de transformar las anónimas figuras artificiales con las que se expresa (escalas, arpegios, roulades, saltos, descensos cromáticos, trinos, messe di voce, acciaccature, adornos, etc.) en gestos teatrales significantes y en emociones irresistibles. La elección de una vocalidad abstracta, la adopción de un canto artificial, condiciona de manera sustancial la dramaturgia de su teatro,

puesto que impide inexorablemente el uso del registro realista y la introspección psicológica. El gesto verista y los sentimientos experimentados son proyectados en la esfera de los absolutos, donde son transfigurados en formas alusivas y simbólicas. El teatro de Rossini se distancia de la ópera romántica y verista tanto como la danza clásica, basada en la convención del tutú y de las zapatillas de puntas, difiere de la danza popular. Escuchar una ópera del Rossini serio con el mismo espíritu y las mismas expectativas con las que nos enfrentaríamos a un melodrama de Bellini, Donizetti, Verdi o Puccini comporta, en el mejor de los casos, la imposibilidad de entender el significado escondido detrás del agradable hedonismo exterior y, en el peor de los casos, el riesgo de exponerse al aburrimiento de un academicismo infecundo.

El procedimiento creativo adoptado por Rossini recuerda el aplicado por el poeta para conferir a la palabra otros significados, situándola en un contexto inusual, liberándola de las trabas de la lógica y haciéndola capaz de suscitar imágenes más allá de su valor semántico.

[...]

Una vocalidad gobernada por la razón más que por el corazón y, por lo tanto, en las antípodas de un canto destinado a suscitar y pintar sentimientos, condiciona fuertemente la naturaleza dramática de la narración teatral. Las pasiones recreadas sobre el escenario, los gestos que las acompañan, las acciones y los personajes que las deben imitar no podrán encontrar modelos en la vida real, reflejar los ritmos de la cotidianeidad, evocar figuras reconocibles en nuestro entorno. Rossini, pues, ha tenido que inventar una dramaturgia ad hoc: no la de los clásicos, puesto que sus personajes no utilizan las palabras y las

imágenes simbólicas de la mitología, y ese otro lugar donde se desarrolla el drama no reenvía al Parnaso o al Olimpo; ni la de los románticos, puesto que los virtuosos belcantistas nunca derraman lágrimas liberadoras o se abandonan a los excesos de la pasión.

Hay quien define de clásicas las óperas de Rossini, pues al clasicismo remiten sus estructuras, moldeadas en formas cerradas de aurea proportio. Este aspecto, que no afecta a la sustancia del mensaje, ha desviado el juicio de los contemporáneos, incapaces de comprender el contenido revolucionario vertido en aquellas formas, por lo que consideraron a Rossini como obsoleto. Si clasicismo significa "equilibrio entre fantasía y realidad, entre espontaneidad y reflexión, sobriedad, decoro, transparencia, serenidad, moderación en la expresión artística", no cabe duda de que en las óperas serias de Rossini, sobre todo las pertenecientes al filón que arranca con Tancredi y sigue con Adelaide di Borgogna, Bianca e Falliero y Semiramide, estas cualidades señeras del gran arte grecolatino están presentes en medida notable

Por el contrario, hay quien considera a Rossini como un operista que de forma consciente se adentra en el dominio del romanticismo, recordando la intensidad de la relación amorosa de Tancredi y Amenaide; la mágica inmanencia de la naturaleza que envuelve las inquietudes de los personajes de *La donna del lago*; la atormentada melancolía de la renuncia al amor de Anna por Maometto; la conmovedora humanidad de la exhortación de Guillermo Tell a su hijo para que se mantenga inmóvil cuando la ballesta dispare el tiro cruel. Si romanticismo significa "revalorización del sentimiento y de la fantasía, de la espontaneidad y de la subjetividad, también nacional y popular" con

respecto al racionalismo y al clasicismo, sin duda Rossini ha hecho resonar ampliamente estas cuerdas de la manera más noble, sin ceder al énfasis y al sentimentalismo. Son otros los caracteres principales de una dramaturgia operística que, tras dos interminables siglos -el tiempo en el que sus óperas han estado encerradas en las estanterías de las bibliotecas-, se repropone al desencanto del mundo contemporáneo, recurriendo a temas y figuras retóricas de absoluta actualidad. El léxico rossiniano sorprende por su calidad y riqueza: un discurso alusivo, traslaticio y metafórico; el uso frecuente de la ironía, también implícita en situaciones de contenido trágico: la presencia constante de la locura, entendida como libre manifestación de una experiencia sensorial apartada de las reglas de la lógica; un gusto punzante por el juego abstracto y el nonsense, que se resuelve en extrañamientos y suspensiones hipnóticas; el empleo de la sátira, incluso despiadada y cruel, para enfriar las tensiones o restar crudeza a la banalidad de situaciones risibles: la utilización consciente de un patrón dramatúrgico asimétrico y desajustado, que llega a liquidar en pocos compases de recitativo el matricidio de Arsace tras más de cuatro horas de música cargada de tensiones desgarradoras; la presencia constante de una ambigüedad que hace posible para una misma música retratar sentimientos opuestos, la risa y el llanto, el amor y el odio, el dolor y la alegría, la amistad y la traición, y pasar de una ópera a otra, incluso de argumento diferente, sin perder el sentido, como ocurre en muchas páginas de La pietra del paragone, Il barbiere di Siviglia o Le Comte Ory.

[...]

Dos son los rasgos principales de la creatividad

rossiniana, y pueden resumirse en las opuestas categorías de lo apolíneo y lo dionisíaco (definición que ha de preferirse a la acostumbrada contraposición entre clásico y romántico). El rasgo de naturaleza apolínea persigue un distanciamiento metafísico de la emoción, proyectada en un mundo ideal de platónica lejanía, donde el clima moral, el lugar cultural, la acción simbólica suavizan y purifican los comportamientos terrenales. En la producción seria de Rossini, la savia apolínea busca ese distanciamiento con respecto a las pasiones tan querido por los clásicos, pero no impide la llamarada romántica de preludios instrumentales como los de Tancredi, insuperable manifiesto del Sturm und Drang, ni la sinceridad de íntimas confesiones del alma como las que reconducen a una doliente dimensión humana el delirio de Assur v el tormento de Semiramide.

La urgencia dionisíaca sacude en cambio las óperas compuestas en Nápoles, alimentada sin duda por el temperamento de la amada Colbran, además de verse favorecida por la apertura cultural de una capital preparada para acoger cualquier fermento de novedad. Los arrebatos dionisíacos que llevan a la incandescencia tantas escenas de Maometto II. La donna del lago, Mosè in Egitto y Otello encuentran un límite insuperable en la artificiosidad del canto belcantista, pero son suficientemente tempestuosos como para desplazar las columnas de Hércules de la ópera lírica mucho más allá de los mares recorridos por los operistas que habían precedido a Rossini.

En el campo de la ópera bufa, Rossini sustituyó el dualismo apolíneo-dionisiaco por la contraposición de una comicidad abstracta e hiperrealista –protagonizada por máscaras

convencionales, propias de la Commedia dell'Arte, más que por los personajes pensantes de la comedia de carácter- y una comicidad confiada a tipos reconocibles, integrados en un contexto social observado con argucia y espíritu indagador que no les hubiera disgustado a Goldoni y a Molière. Ya las cinco farsas venecianas juveniles, cuatro de argumento cómico (La cambiale di matrimonio, La scala di seta, L'occasione fa il ladro, Il signor Bruschino) y una semiseria (L'inganno felice), habían demostrado la perfecta correspondencia entre una música briosa y rítmicamente animada y los gestos ligeros de la farsa. El carácter genérico de los libretos, redactados con el solo objetivo de divertir, había desaconsejado a Rossini tratar temas de alto valor ético. Es la felicidad de la invención musical, el esplendor de un canto que se ha vuelto punto focal de la representación lo que confiere a sus espectáculos una trascendencia que los aleja de manera irremediable de aquellos intermezzi bufos de origen napolitano y veneciano que habían sido su punto de partida. A pesar de la brevedad de la historia, ya afloran personajes que se graban en la memoria y se percibe la presencia de una clave cómica que induce a sustituir la mecánica superficialidad de la carcajada por el más duradero reflejo de la sonrisa.

Las primeras óperas giocose, L'equivoco stravagante y L'italiana in Algeri, de puro cuño surrealista, presentan personajes difíciles de situar en un contexto racional; sin embargo, la calidad de la inventiva musical dilata su dimensión lírica hasta otorgarles la capacidad de poner en tela de juicio la moral de una sociedad hipócritamente respetable. En L'equivoco stravagante se exalta el mundo libertario y trasgresor de la tradición goliarda

boloñesa con tales fuegos artificiales de licenciosos dobles sentidos que sorprende pensar cómo un argumento de este tipo pudo pasar indemne el examen de severa censura pontificia. En L'italiana in Algeri, Isabella exalta un feminismo hiperbólico, que combina la libertad de las costumbres con una ligereza moral emancipada dirigida a alcanzar el fin deseado. En la vertiente opuesta, el chabacano machismo de Mustafá ofrece un retrato corrosivo del poderoso de turno. Quizá el hecho de situar la acción en un lugar geográfico indefinido (el Argel de Mustafá podría estar en cualquier sitio, como la Sevilla de Fígaro, o el Nápoles de Selim) haya desconcertado a los obtusos censores, que una vez más permitieron la circulación de un espectáculo subversivo. Rossini se cansa pronto de tratar temas de puro divertimento: al no poder sustraerse a las peticiones de componer óperas bufas, etapa obligada para los jóvenes talentos en alza, busca una nueva dimensión para sus personajes cómicos, a los que otorga un alma y un cerebro que los distancian de las figuras caricaturescas de la farsa. En La pietra del paragone, y más aún en Il turco in Italia, el Conte Asdrubale v Selim se enfrentan a temáticas propias de la naciente sociedad burguesa, y las protagonistas femeninas, Clarice y Fiorilla, cultivan la evolución femenina desde una perspectiva más profunda que la exhibida por Ernestina e Isabella en las óperas precedentes. La pietra del paragone, singular precursora de las óperas-conversación que Richard Strauss llevará a su máximo esplendor con Capriccio, describe los ocios vacacionales de unos acaudalados burgueses con notaciones que parecen referidas a nuestros días; Il turco in Italia trata con una argucia no exenta de implicaciones de severa lección

moral el tema del clásico triángulo: Él, Ella y el Otro.

La intolerancia de Rossini hacia el melodrama de evasión lo empuja a un ulterior viraje: Il barbiere di Siviglia y La Cenerentola tienen poco en común con el legado de la tradición. El comigue significatif, reservado a tipos anómalos pero reales, tales como Don Basilio, Bartolo, Don Magnifico, prevalece ampliamente sobre el comique absolu de Clorinda, Tisbe, Dandini, A éstos se unen personajes de gran talla como Fígaro, abanderado de un tercer estado activo y emprendedor que se asoma al escenario de la historia para sustituir a una nobleza cansada; Almaviva y Ramiro, tenores amorosos animados por sentimientos sinceros y generosos; Rosina y Cenerentola, personajes femeninos diseñados desde todos los ángulos: la primera, una joven mujer astuta, decidida a utilizar las armas de la feminidad inteligente para conquistar felicidad y rango; la segunda, símbolo de bondad paciente y generosa, premiada finalmente por un hado que exalta la virtud. Entre estas obras maestras, la apresurada aventura de La Gazzetta registra un inesperado regreso a la comicidad grosera de la farsa y convence a Rossini a abandonar definitivamente la ópera bufa para dedicarse a tiempo completo al predilecto género serio.

A la ópera cómica sólo volverá al final de su trayectoria compositiva, impulsado por una ineludible ocasión celebrativa, la coronación de Carlos X, Rey de Francia, patrocinador de su teatro parisino. Nace así *Il viaggio a Reims*, una obra maestra de asombrosa vitalidad que hoy en día cuenta innumerables ejecuciones, situándose entre sus óperas más amadas y mejor conocidas. La ópera es anómala, tanto en el argumento como en el desarrollo, de modo que Rossini la definirá, en el autógrafo

que ha sobrevivido, como Cantata. La sabiduría de la madurez, el sereno distanciamiento adquirido investigando el ánimo humano hacen de esa obra un ejemplo emblemático de la nueva manera de entender lo cómico como otra cara de lo trágico, complemento indispensable para asir la esencia del ser. El siguiente Comte Ory, nacido tal vez con el objetivo de reutilizar gran parte de la música de Il viaggio a Reims, que Rossini juzgaba irrepresentable en los normales circuitos líricos. repite el milagro de la obra gemela, reforzado por nuevas páginas de refinada inspiración. También aguí la utilización de un libreto de grosera comicidad esconde una radical contestación de la moral sexual imperante y constituye, con el mozartiano Così fan tutte. una denuncia escandalosamente licenciosa de las hipócritas pruderies que la civilización monoteísta contrapone al fatalismo trágico del mundo grecorromano. El celestial terceto que cierra la ópera une infierno y paraíso en un abrazo blasfemo que ensalza la belleza de la evasión y la libertad de elecciones a contracorriente.

Paradójicamente clasificado como el continuador de una escuela operística italiana que en la realidad de los hechos había ampliamente contribuido a borrar con la novedad de su teatro; elogiado y adorado por valores que no se correspondían con los de su ingenio, y por lo tanto básicamente

incomprendido; acusado de tradicionalismo conservador por los nuevos románticos que querían exhibir sobre el escenario sentimientos y pasiones individuales; tachado de incomprensibilidad germánica por críticos malcriados por el hedonismo no comprometido de la ópera italiana dieciochesca, y de negligencia rutinaria por los jóvenes abanderados de la música del porvenir: objeto de mofa por la transparencia de su escritura por parte de los muchos incapaces de distinguir entre pobreza y sencillez, Rossini sumó al resentimiento de un autor incomprendido el estrés de una actividad llevada a un ritmo desatinado y, enfermo de los nervios, quiso refugiarse en un amargo silencio antes que ceder a los halagos de las nuevas tendencias.

Encontró la fuerza del retiro definitivo sólo después del triunfo de *Guillaume Tell*, saludado incluso por enemigos y críticos como una obra maestra de profética grandeza. Con esta ópera Rossini demostraba a sí mismo y al mundo que su vena creativa no se había secado, que la inteligencia que guiaba su talento sería capaz de aguantar el desafío del futuro, que el rossinismo que había orgullosamente cultivado y defendido hasta el último momento no era obstáculo para la meta de la inmortalidad.

Intermezzo, verano de 2006, traducción de Stefano Russomanno