

Un juego de la inteligencia y de la fantasía

No sabemos por qué Gioachino Rossini se dejó tentar por la fábula de *Cenerentola*, el más clásico, el más popular de los cuentos de hadas. De él —un compositor que rechaza el gesto realista y el sentimiento retórico para buscar un bello ideal suspendido en un más allá sustraído a la banalidad de lo cotidiano— hubiera sido lícito esperar una lectura poética de la historia, entretejida por abstractas fantasmagorías, anílfos, príncipes azules, criaturas angelicales en lucha con las fuerzas del mal para que al final triunfe la bondad? En definitiva, una historia que libera a Rossini de la obligación de buscar definiciones psicológicas difíciles para su cuerda; que escapa al riesgo de situaciones inconvenientes para la aristocrática reserva de su musa. Rossini, por el contrario, al utilizar el libreto de Jacopo Ferretti inspirado en la *Cendrillon* de Etienne, procede en dirección opuesta: sustituye a la etérea hada del cuento por un ayo sabio y juicioso; transforma a la delicada protagonista en una víctima tiranizada por dos fatuas hermanastras y un padre malvado y arrogante; convierte la rutinaria figura del tenor amoroso en un amante capaz de auténtica pasión y de impulsos generosos; enreda la simplicidad de la fábula introduciendo a un personaje, Dandini, que, en lugar de limitarse al antiguo juego de los disfraces, se apoya en situaciones de metateatro, adentrándose en los laberintos del subconsciente.

Haber preferido una traducción realista del cuento, rechazando la ocasión para manifestar su propensión al abstracto, constituye una nueva demostración de la inteligencia de este compositor que no cesa de sorprendernos. Rossini intuye que es difícil para su música límpida y solar, ajena a los matices y claroscuros, proyectar en el imaginario fantástico las figuras evanescentes de la fábula: es, por lo que, partiendo de la materialidad de situaciones y personajes reales, como la capacidad transfiguradora de su lenguaje, puede lograr el milagro de convertir en absolutos poéticos los *topoi* del género bufo. No es por casualidad que en *L'italiana in Algeri* la culminación de un refinadísimo divertimento se alcanza con la banal reunión de los *Pappataci*. A esta intuición, Rossini añade el calculado desorden de la locura, mezclando sin pudor elementos dramaturgicos sensatamente inconciliables.

La histeria de Clorinda y Tisbe, geométrica y estilizada representación de una mecánica vacuidad, se enfrenta con la doliente humanidad de *Cenerentola*, el personaje más auténtico y conmovedor (con la Ninetta de *La gazza ladra*) surgido de su pluma. Clorinda y Tisbe encuentran en las nerviosas figuraciones de alegros, concertantes y *strettas* mecanismos infalibles para reflejar el frenesí de la estupidez; *Cenerentola* es premiada con acentos sinceros y conmovedores, raros en las óperas de Rossini, y su ascensión a la felicidad está marcada por un recorrido vocal que va de la ingenua simplicidad de su

canzonetta de salida «*Una volta c'era un re*», inconsciente y consoladora anticipación de su propia historia, hasta llegar a la afirmación, verdaderamente real, del Rondò «*Nacqui all'affanno*», pasando por las páginas dulces y soñadoras del Duetto con Ramiro «*Un soave non so che*», donde se despierta la mujer; por las dramáticas del Quintetto «*Signore, una parola...*», donde nace una rebelde toma de conciencia; por la soberbia afirmación de «*Sprezzo quei don*», donde se manifiesta la nobleza de su sentimiento; y por la generosa súplica de «*Ah, Signor*», donde surge la conmoción de una bondad infinita. La dulzura de tantas de sus frases melódicas se une con la vocalidad rigurosamente belcantista, enriqueciéndola con *pathos* y alcanzando un equilibrio ideal entre el esplendor de un virtuosismo despreocupado y el desarrollo de un canto expansivo, abierto a las vibraciones del sentimiento.

Cenerentola es, desde el principio al final, un personaje de ópera seria que destaca con extraordinaria evidencia precisamente porque le han sido contrapuestos unos caracteres de signo opuesto. También de ópera seria son los personajes con los que establece una relación positiva: el príncipe Ramiro, que le descubrirá el encanto del amor, y el buen Alidoro, que guiará a su discípulo, Ramiro, a la apropiada elección de su esposa. El dúo entre Cenerentola y Ramiro constituye un prototipo insigne de esos prodigiosos encuentros del destino, con repentina aparición del amor, que son exclusividad primordial del melodrama lírico. Como a menudo en los dúos de amor de Rossini, los dos jóvenes no se hablan directamente ni se tocan; pero la chispa salta tan fuerte como para hacer caer al suelo los cacharros que Cenerentola tiene en su mano. Luego Ramiro y Cenerentola, «para sí», cantan su propia emoción con una ternura, una medida intensa y contenida que no deja dudas sobre la naturaleza del sentimiento que hace latir su corazón. Cenerentola, guiada por el radar de los sentimientos justos, juega las cartas de una seducción femenina más creíble y articulada que la de Rosina, alternando con arte debilidad y fiereza, ternura y orgullo, melancolía y felicidad. Con Rosina comparte la peculiaridad, totalmente rossiniana, de construir la relación amorosa, hasta el momento extremo del matrimonio, sin desarrollar un diálogo con el amado, sin enfrentarse ni un solo instante a solas con él, sin ocasión de profundizar en el conocimiento recíproco, de probar la sinceridad de los sentimientos. Parecería imposible, y mucho menos irracional, creer y participar con conmoción en una historia de amor donde se evita sistemáticamente la relación directa entre los objetos de la pasión, que nunca se dirigen una palabra dulce, manifiestan un gesto de cortejo o intercambian una mirada de deseo. Y, sin embargo, nadie deja de considerar *Cenerentola*, como antes *Il barbiere di Siviglia*, una historia de amor con final feliz, participando paso a paso en su evolución y tomando emotivamente partido por los amantes cuando el malvado de turno trata de impedir su ascenso a la felicidad.

Cada uno de ellos desvela sus sentimientos y desarrolla su propia personalidad directamente ante el público, en lugar de hacerlo ante su pareja (a veces presente en la acción en medio de otros personajes, y otras del todo ausente), a través de comportamientos y

guiños que son recibidos y transferidos automáticamente a los protagonistas del juego, sustituyendo a éstos en el juicio y en la reacción emotiva. Un procedimiento dramático que asigna al espectador una función activa de cointérprete y lo implica directamente en el mecanismo interpretativo primario, una razón que no es la última de la actual fortuna de este singular autor de teatro musical.

En la versión utilizada en estas representaciones, Alidoro canta un aria de gran aliento y extrema dificultad, «*Lá del ciel ne l'arcano profondo*», que Rossini compuso con ocasión de una reposición de *La Cenerentola* en el escenario romano del Teatro Apollo en diciembre de 1820. En el estreno de enero de 1816 en el Teatro Valle, Alidoro se presentaba con un aria mucho más modesta, «*Vasto teatro è il mondo*», compuesta por Luca Agolini, colaborador de Rossini en aquel espectáculo y autor también de los recitativos *secco*. El Maestro había renunciado probablemente a escribirla porque el intérprete que tenía a su disposición no garantizaba un nivel adecuado a la importancia de la situación. Cuando pudo contar con el estupendo Gioacchino Moncada, ya en la reposición de 1820, Rossini escribió para Alidoro un aria tripartita, precedida de un largo recitativo instrumental, que exige una superior técnica belcantista y un excelente registro agudo, difícil de conciliar con el resto del papel, concebido para una voz de auténtico bajo. A Luca Agolini, Rossini le confió otros dos números de menor peso: el coro de Caballeros «*Della fortuna insolita*» que abre de manera dramáticamente apropiada el segundo acto, y un aria para Clorinda «*Sventurata, mi credea*», que es preferible omitir para no alterar la simetría de este personaje con el paralelo de Tisbe.

Cenerentola no logra establecer un diálogo con las hermanastras Clorinda y Tisbe, interrumpido ya desde su nacimiento por la indiferencia y el desprecio de éstas, ni encuentra una relación de afecto con su padre, a pesar de buscarlo desesperadamente hasta los compases finales de la ópera, cuando lo invita a compartir su triunfo.

Con Dandini, el contacto permanece deferente y cortés, pero distante y formal. La imposibilidad de comunicarse con él está plasmada por Rossini con un artificio genial: cuando Cenerentola, después de su aparición en el palacio, se dirige con acentos de gran nobleza al supuesto príncipe, Dandini no encuentra nada mejor que responderle repitiendo de modo caricaturesco sus mismas figuraciones vocales, retomadas de forma idéntica. Un recurso para consentir a Dandini asumir un tono aristocrático que le resulta extraño, pero también el hallazgo de un gran dramaturgo para sugerir un vacío existencial recitando el monólogo de un personaje que no existe en la realidad. Don Magnifico es un personaje típico de ópera bufa, pero el rasgo de su comicidad es diferente al que caracteriza a Clorinda y Tisbe: sus gargantuélicas fanfarronadas, la exuberancia plebeya, el egoísmo y la maldad de nobilucho venido a menos lo sitúan en el *comique significatif*, diseñando un individuo que podemos aún encontrar en los rincones de Spaccanapoli, lejos del panorama abstracto y mecánico del *comique absolu*, por donde vagan las hermanastras de Cenerentola.

Esta mezcla de estilos, este convivir de personajes que habitan planetas lejanísimos entre sí, en vez de dar lugar a un discutible *centone* de situaciones heterogéneas, ha forjado una obra maestra de excepcional tensión expresiva y coherente organicidad. La variedad de las emociones ha obligado a Rossini a una guirnalda de invenciones musicales, estimulando al máximo una creatividad rebelde a los caminos predeterminados de la lógica, consiguiendo destellos de originalidad, desarrollos inesperados, sorpresas que expanden las reglas de la dramaturgia operística.

Nadie se sorprende de que la búsqueda de la esposa ideal, pregonada por todo el reino con solemnes proclamas, esté circunscrita, con insolente desafío al buen sentido, entre una muchacha toda bondad y virtud y dos hermanastras adornadas con todo tipo de vicio. Tampoco sorprende que Cenerentola se presente a la competición, como única presencia femenina en un palacio habitado solamente por hombres, un absurdo ciertamente provocado por la ausencia del coro femenino en el organigrama del teatro que encargó la obra, pero aceptado sin ningún trauma por Rossini, feliz de desafiar una vez más el sentido común.

Es difícil dar una clasificación a esta ópera. Rechazar el apelativo de ópera cómica para situarla en el género semiserio es una mera simplificación. Le valdría quizá la calificación de *dramma giocoso* que Mozart ideó para su *Don Giovanni*. La *Cenerentola* constituye, pues, una obra clave para indagar y poner a prueba las características señaladas, las potencialidades expresivas de la música de Rossini, su capacidad única de adaptarse a las situaciones más disparatadas sin parecer nunca fuera de lugar ni perder nunca la carga significativa. Es una de las pocas óperas que uno se encuentra siempre dispuesto a escuchar, capaz en cada ocasión de renovar el estupor y la frescura de los equilibrios perfectos, y una de las pocas obras donde Rossini no habría recurrido al autopréstamo, a las habituales parodias. El texto literario, considerado sin el apoyo transfigurador de la música, aparece como el fruto de un hábil artesano, pero sin particular vuelo. Sin embargo, sostenido por la operación teatral firmada por Rossini, se revela en consonancia con el discurso, impulsado por la invención musical, inteligente y felizmente orientado a hacer saltar la chispa que enciende tantas páginas de la ópera. Citemos el Sexteto del segundo acto «*Questo è un nodo avviluppato*»: la música conserva en las palabras el valor onomatopéyico, de modo que el «embrollo» de este «nudo» se «enreda» y «desenreda», se «líá» y «deslíá» en un divertido juego de palabras que parece no terminar nunca. La uniformidad del movimiento cadenciado, que avanza con la indiferencia de un rodillo que arrollase toda regla musical determinando una hipnótica suspensión, es reavivada por las entradas en canon de las voces y los improvisados resplandores de veloces escalas ascendentes y descendentes, confiadas alternativamente a los diversos personajes. Después, el martilleo retorna inexorable hasta la cadencia conclusiva, acentuado por el habitual crescendo e impulsado por un encadenamiento de hallazgos instrumentales. Un ejemplo preclaro de cómo Rossini logra obtener el efecto de inmovilidad, de detención total de la acción, recurriendo paradójicamente al

movimiento. La contradicción se concilia encerrando el discurso musical en un marco de rigurosa simetría, donde la propulsión se anula girando sobre sí misma, como ocurre con el movimiento uniforme de la peonza. De todo esto resulta una carga emotiva que se va acumulando y crea en el oyente una tensión insostenible que, por lo general, explota en aplausos liberadores. Una provocación del espíritu iconoclasta de Rossini, que captura así el placer del espectador, invitado a participar a sabiendas en este juego de la inteligencia y de la fantasía. ■