



**Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Humanidades**

Análisis del proceso de adaptación y creación de la ópera “La Traviata”

Trabajo fin de Máster presentado por: José Luis Pombo Intriago

Titulación: Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro

Línea de investigación: Escrituras escénicas

Director/a: Dra. Clara Colinas Marcos

Guayaquil

14 de septiembre del 2017

Firmado por: José Luis Pombo Intriago

Resumen

El presente estudio pretende realizar un breve análisis del proceso de adaptación que llevó a cabo Francesco Maria Piave del texto original del drama *La Dame aux camélias* de Alejandro Dumas (hijo) a instancias del compositor Giuseppe Verdi para la escritura del libreto de la ópera *La Traviata*, que se estrenaría en el Teatro La Fenice de Venecia en 1853.

En líneas generales la propuesta consta en demostrar cómo una obra literaria, sea de género narrativo o dramático puede llegar a trascender mucho más si el tema es adaptado al teatro lírico y convertido en ópera, cómo sus personajes se logran imponer e inmortalizar a través de arias, romazas, dúos o tríos, no solo en el público melómano sino en el espectador común.

Palabras clave: La Traviata, Adaptación de una novela, Francesco Maria Piave, libreto de ópera, Giuseppe Verdi.

Abstract

The present study tends to do a brief analysis of the adaptation process done by Francesco Maria Piave, from the original text of the *La Dame aux Camélias* text from Alexandre Dumas (son), requested by the composer Giuseppe Verdi for the script of the opera called *La Traviata*, that would have been made its debut in La Fenice of Venice theater in 1853.

The general lines proposal is about demonstrating, just how a literary device, either narrative or dramatic could transcend for beyond its topic adapted to lyrical theater converted into opera, how their characters that impose and immortalize through songs, romances, duets and trios, not only in melomaniac audience but to the common spectator,

Key Words: La traviata, theatrical adaptation, Francesco Maria Piave, opera libretto. Opera script, Giuseppe Verdi.

Índice

1. Introducción	1
1.1. Justificación	2
2. Objetivo general	3
2.1. Objetivos específicos	3
3. Génesis de un <i>Capolavoro</i>	4
3.1. De Marguerite Gautier a <i>La Traviata</i>	8
3.1.1. Giuseppe Verdi: El genio de Busseto	9
3.1.2. Giuseppina Strepponi: ¿Una musa “descarriada”?	10
3.1.3. París, un populoso desierto	14
3.1.4. De regreso a Italia: Una censura de vida	17
3.2. El binomio Verdi-Piave	20
4. <i>Prima la música, poi le parole</i> : música versus texto	22
4.1. Del teatro de texto al teatro lírico	25
5. Análisis del proceso de adaptación	26
5.1. Estructura externa	26
5.1.1. Temas y motivos	28
5.1.2. Estructura interna	30
5.1.3. Personajes	32
5.1.4. La ópera de las flores	33
5.1.5. Propuesta de tiempo y espacio	35
6. Creación del texto espectacular	36
6.1. Primera acto	36
6.2. Segundo acto	44
6.3. Tercer acto	55
7. Conclusiones	59
8. Bibliografía	61
8.1. Bibliografía primaria	61
8.2. Bibliografía secundaria	62

Índice de tablas y figuras

Tabla 1: Adaptación de la estructura externa.....	27
Tabla 2: Esquema de la estructura interna.....	31
Tabla 3: Esquema de la adaptación de personajes.....	33
Tabla 4: Cuadro de la distribución temporal de los actos.....	35
Tabla 5: Esquema de la adaptación de la primera escena de Alfredo.....	37
Tabla 6: Esquema de la adaptación de la primera escena de Gastón y Violetta.....	38
Tabla 7: Esquema de la adaptación del texto para la creación del aria de Violetta.....	41
Tabla 8: Esquema comparativo entre los versos de Piave y Verdi.....	43
Tabla 9: Esquema de adaptación de un fragmento de la escena de Violetta y Germont.....	47
Tabla 10: Esquema de un fragmento adaptado de la escena de Violetta y Germont.....	49
Tabla 11: Esquema de la adaptación de la escena entre Violetta y el doctor Grenvil.....	56
Figura 1: Tema del abandono de Violetta.....	28
Figura 2: Tema de la declaración de amor de Alfredo.....	39
Figura 3: Escritura vocal <i>leggera</i> que denota nerviosismo y frivolidad fingida.....	40
Figura 4: Aria de Violetta, escritura romántica, de carácter reflexivo.....	42
Figura 5: <i>Cabaletta</i> de Violetta. Carácter épico, eufórico, emotivo.....	43
Figura 6: Recitativo sin acompañamiento entre Annina y Alfredo.....	44
Figura 7: Tema del amor paternal de Germont en el dúo con Violetta.....	46
Figura 8: <i>Cantabile</i> de Violetta en el dúo con Germont.....	50
Figura 9: Tema del sacrificio de Violetta.....	51
Figura 10: Aria de Germont. Primera sección del bloque tripartito.....	52
Figura 11: Escena de la irrupción que hace Germont en la fiesta de Flora.....	54
Figura 12: Tema del abandono que abre a manera de preludio el tercer acto.....	55
Figura 13: Recitativo sin acompañamiento entre Violetta y Annina del tercer acto.....	56
Figura 14: Aria “<i>Addio del passato</i>” en la que Violetta expresa su final commovedor....	57

1. Introducción

El trabajo realizado en las próximas páginas plantea el modo en el cual una obra dramática pudo ser llevada al lenguaje operístico con enorme éxito, haciendo prevalecer determinados temas, resaltando unos, minimizando otros, pero con un núcleo de convicción dramática concreto por parte del compositor; el mismo que, como parte de su propuesta de sentido a la ópera, colocó en ella motivos temáticos que hacían alusión a su experiencia personal.

Se trata de un tema considerado “mito” por parte de algunos estudiosos, por su relevante trascendencia a lo largo de más de un siglo, y del cual la fábula toma origen de la vida real. Así, *La Dame aux camélias* de Alexandre Dumas (hijo), obra literaria inicialmente narrativa, en forma de novela, la misma que más adelante fue adaptada al teatro de texto por el mismo autor, y cuyo referente inspirador es de conocimiento público, ya que se sabe que el origen del tema central se inspira en una relación amorosa que tuvo Dumas con una cortesana parisina a mediados del siglo XIX, Alphonsine Plessis.

No obstante, lo que se pretende en este trabajo, no es analizar las dos adaptaciones que se realizaron del mito, es decir, de la novela a al drama y del drama a la ópera, sino evidenciar con ejemplos estructurales de qué manera se llevó a cabo el proceso de adaptación por parte de Giuseppe Verdi y su libretista Francesco Maria Piave desde los componentes literarios, musicales y de estructura externa y externa; así como el especial hincapié que se otorgará desde el punto de vista histórico a la relación del compositor con la soprano Giuseppina Strepponi, planteando a manera de propuesta interpretativa del análisis, los tintes personales que pudo o no incluir Verdi en su núcleo de convicción dramática de una de sus obras maestras, *La Traviata*.

El trabajo está constituido de tres partes; la primera, a manera de un marco teórico, brinda un referente histórico y biográfico de los autores, sus estudios, sus obras anteriores a la ópera que será objeto de estudio en este trabajo, así como dotar de un especial interés en aspectos personales de la vida del compositor; la segunda parte ofrece un acercamiento contextual del origen del libreto de ópera, el mundo de los libretistas y las tradiciones estilísticas que se abordaban en las diferentes adaptaciones de textos para las óperas del siglo XIX; y la tercera parte propone un análisis del proceso de adaptación de la obra

dramática de Dumas a cargo de Piave y supervisado por Verdi desde un punto de vista literario, y teniendo en cuenta aspectos relevantes a la ópera tales como, la traducción, los temas que Verdi destaca en su propuesta, el estilo de Piave y la acción preconcebida para ser llevada a escena.

1.1. Justificación

El especial interés por el tema de adaptación de un texto dramático al lenguaje operístico obedece a una vinculación con el teatro lírico que se ha mantenido desde hace dos décadas en el país de origen y en Italia, ya sea como cantante lírico o como pianista acompañante en algunos proyectos de ópera y zarzuela.

En la estancia en Italia, se tuvo la oportunidad de conocer la casa natal del compositor Giuseppe Verdi en la comuna de Busseto, así como de frecuentar museos, bibliotecas, conservatorios, teatros y demás lugares de especial interés en el mundo de la ópera. Pronto, se cayó en cuenta que pocas personas, entre intérpretes y público, se interesaban por los procesos de adaptación de los textos preexistentes que eran convertidos en libretos de ópera, inclusive, la mayoría desconocía el nombre de los libretistas de célebres óperas de repertorio tradicional. Sin embargo, era de conocimiento general que *La Traviata* es una ópera de Verdi que trata sobre “La Dama de las camelias” de Alejandro Dumas, pero se desconocía incluso que el mismo escritor hubiese realizado una adaptación teatral de su novela. Aun así, hoy en día casi todos los intérpretes, melómanos y aficionados a la ópera en general, relacionan la historia de Marguerite Gautier a *La Traviata*, muy aparte de que haya sido llevada al cine, o incluso, que se haya hecho alusión a la vida de una prostituta en algunas películas americanas.

Se desconoce en cambio, las huellas personales que pudo haber dejado Verdi como parte de su mensaje en la ópera, la misma que si bien, es una adaptación de la obra de Dumas, posee rasgos autónomos desde la perspectiva que el compositor desea destacar en primer plano, dejando en claro que se trata de una denuncia a una determinada sociedad que se atribuye el derecho a juzgar.

2. **Objetivo general**

Determinar el grado de influencia que una obra dramática puede tener en la recepción del espectador cuando ésta ha sido puesta en música tras pasar por un proceso de adaptación del texto original.

2.1. **Objetivos específicos**

- Establecer en qué medida el proceso de adaptación de una obra de teatro de texto era factible para la época en el caso de un tema como *La dame aux Camelias*.
- Analizar el proceso de intervención dramatúrgica del texto de Dumas desde el punto de vista literario.
- Detectar la influencia de Giuseppina Strepponi en el proceso de creación de “La Traviata” con respecto al núcleo de convicción dramática de Verdi.

3. Génesis de un *Capolavoro*

De cara a un análisis literario, resulta esencial conocer el contexto histórico y social de las circunstancias en las cuales se ha dado a luz una obra tan inspirada y trascendental como *La Traviata*, la misma que fue el producto creativo y evolutivo de dos grandes obras de la literatura francesa del romanticismo; la primera puramente narrativa, la segunda, una adaptación dramática de la anterior realizada por el mismo autor: Alejandro Dumas (hijo).

Dos serían los aspectos más interesantes desde el punto de vista histórico de *La Traviata*; el primero de ellos es que la fábula está inspirada en un episodio de la vida amorosa de su autor, y el segundo es que la protagonista de la ópera verdiana fue dotada de ciertos tintes emotivos que evocan a las características de una relación vivida por el compositor. En el primer caso Alejandro Dumas (1834-1895) narra su relación amorosa con Alphonsine Plessis (1824-1847) a través del personaje de su novela a quien ha querido bautizar como Margherite Gautier, la misma que sería la cortesana redimida por el amor de Armand Duval quien ha sido llevado a su fábula con este nombre utilizando el estilo de “relato en clave” teniendo en cuenta la naturaleza acróstica de las iniciales del autor que serían las mismas que las del amante de Margherite y a su vez de la misma Alphonsine; es decir “A.D”; en el segundo caso se trata de la inspiración del propio Verdi en tomar como referente parte de su situación sentimental en aquel periodo compositivo de su vida con la soprano italiana Giuseppina Strepponi (1815-1897).

El escenario del “embrión” de la historia que daría como origen a la ópera verdiana es el París de mediados del siglo XIX, modelo emblemático de metrópoli europea en los años más prósperos de la primera revolución industrial, más exactamente en los años que pertenecen a lo que se conoce como Segunda República Francesa. Estamos en pleno romanticismo, el público francés había ya disfrutado de la lectura de grandes obras de la narrativa como “Nuestra Señora de París” de Victor Hugo o “Piel de zapa” de Balzac, y a la vez, eran figuras reconocidas en la vida cultural de los cafés parisinos artistas como Eugene Delacroix, Frederic Chopin, Alfred De Musset, Théophile Gautier, Eugéne Scribe, Vincenzo Bellini, Charles Dickens, Alfred de Vigny, Franz Liszt, Héctor Berlioz y por supuesto *Mademoiselle Duplessis*.

Mientras tanto en Italia nos ubicamos en el contexto de los primeros intentos de Unificación italiana que, en su mayoría, fueron sofocados por el gobierno austriaco y sus aliados. Milano era ciudad de mayor movimiento operístico y a la vez la capital del Reino Lombardo-Veneto que duró hasta 1866 mientras que en tierras verdianas (Busseto) se mantenía el Ducado de Parma-Piacenza gobernado por aquellos años por Carlos II de la Casa Borbón-Parma.

Rose Alphonsine Plessis, la “patrona” de toda esta historia literaria (que llegaría a convertirse en un ícono del repertorio operístico universal) vino al mundo en un pequeño pueblo llamado Nonant-le-Pin, situado en la Baja Normandía, al norte de Francia, el mismo año que el autor de la novela, 1824. Su infancia fue infeliz. Su padre era alcohólico y muchas ocasiones violento, su esposa -y madre de Alphonsine y de su hermana Delphine- abandonó el hogar cuando éstas aún eran niñas. El padre, al encontrarse en dificultad para brindar manutención a las pequeñas, decide obligar a prostituirse a Alphonsine ofreciéndola a varios transeúntes que se mostrasen interesados y con la capacidad adquisitiva para tal fin. Es así como desde su adolescencia empieza a conocer el mundo de la prostitución.

Tras trabajar como mesonera y meses más tarde en una fábrica de sombrillas en Glace¹, a los quince años decide marcharse a París. Es precisamente en la capital francesa donde Alphonsine Plessis hace su arribo en 1839 en compañía de un grupo de gitanos dedicados a la actividad circense y es en esta ciudad que empezaría su vida de “cortesana”.

Con el paso de los años había sido amante de algunos *gentilshommes* de la alta sociedad parisina, apuestos caballeros con algún título nobiliario, ricos burgueses miembros del Jockey Club, del mismo que sería socia más adelante. A los veinte años tocaba muy bien el piano, bailaba distinguidamente en las fiestas de sociedad y poseía una vasta biblioteca literaria. Asidua lectora y melómana, asistía a las tertulias literarias y varios hombres de aquel entonces coinciden en que su encanto radicaba no solo en su belleza deslumbrante sino en su conversación.

En septiembre 1844 se conocen nuestros primeros protagonistas de toda esta historia, Alejandro Dumas (hijo) y quien se hacía llamar Marie Duplessis. Dumas sintió por ella un

¹ En efecto, en Glace (comuna francesa perteneciente al Departamento de Ome) existe un castillo renacentista que alberga un museo dedicado a Alphosine Duplessis.

encanto especial desde el primer momento y en pocas semanas pasan una temporada en Saint-Germain-en-Laye, una pequeña localidad cerca de la capital. Fue una relación no tan apasionada ni profundamente idealizada como lo sería la de “La Dama de las Camelias”, sino más bien una relación con bastantes altibajos, llena de celos y reclamos, y aunque se especula sobre la verdadera razón de la ruptura del escritor con su relación sentimental, lo cierto es que duró menos de un año; para agosto de 1845 Dumas le envía una carta en la que decide poner fin a la relación:

Je ne suis ni assez riche pour vous aimer comme je voudrais, ni assez pauvre pour être aimé comme vous le voudriez. Oublions donc tous deux – vous un nom qui doit vous être à peu près indifférent, moi un bonheur qui me devient impossible. Il est inutile de vous dire combien je suis triste, puisque vous savez déjà combien je vous aime. Adieu, donc. Vous avez trop de cœur pour ne pas comprendre la cause de ma lettre, et trop d'esprit pour ne pas me pardonner.

Mille souvenirs

A.D. (Tellez, 1992)²

A partir de esa separación el escritor no volvió a ver más a Marie. Cuando esta falleció en París el 3 de febrero de 1847, hallándose en Marsella, a Dumas le impactó duramente la noticia de su muerte. Murió sola, abandonada de amistades, solamente fue velada por quien era en ese entonces su amante y protector, el octogenario Conde Von Stakelberg. Se podría anticipar que su gran novela viene a ser un homenaje, no solo a Marie sino al sagrado amor que vivió con ella. Un hombre de letras como Dumas, una cortesana como Marie Duplessis, de entrada y aparentemente eran dos polos opuestos.

Sin embargo, aunque de escasa preparación humanista, Marie había aprendido a desarrollar el don del refinamiento, sabía apreciar el buen arte, era sensible, y estos atributos eran suficientes para embelesar el interés del escritor; según José Luis Tellez, Dumas aprendió también de la sensibilidad y vivacidad de la cortesana:

² Querida Marie. No soy lo bastante rico para amarte como quisieras ni lo suficiente pobre para ser amado como quisieras tú. Olvidemos todo entonces, tú un nombre que debe ser casi indiferente, yo una felicidad que se me hace imposible. Es inútil decirte cuánto lo siento porque tú sabes bien cuánto te amo. Entonces, adiós. Tienes demasiado corazón como para no entender el motivo de mi carta y demasiada inteligencia como para perdonarme.

Mil recuerdos.

30 de agosto. A medianoche.

Dumas aprendió de ella la habilidad para el tropo oral: a fin de cuentas, no solamente la propia expresión *demi-monde*, hoy del habla común, es una acertada invención suya (y título de una de sus obras) sino que su capacidad para el neologismo le llevaría a la formulación de la voz *feminismo*³ de tan universal difusión futura (1992, pp. 19-20).

Fueron tres borrascosas semanas las que empleó el escritor para plasmar esta insólita historia de amor sin imaginar que estaba trayendo al mundo una extraordinaria obra maestra, más que por su forma narrativa, por su sinceridad.

Gracias a las influencias en el medio literario y cultural de su progenitor, Alejandro Dumas (padre, 1802-1870) el inspirado relato hubo de ser publicado en 1848 obteniendo un éxito de una magnitud tal, que inclusive antes de la muerte de su autor el mito romántico había sido traducida a más de doce idiomas.

Animado por el éxito obtenido con el modelo narrativo, se decide a llevar su historia de amor a las tablas realizando una adaptación dramática plasmada en cinco actos. Sin embargo, llevar a escena un tema que por su sustancia pudiese evocar el recuerdo de la *Manon Lescaut* habría sido tal vez “escandaloso” y hasta cierto punto contraproducente; por ello Leon Fleucher (en aquel entonces, Ministro del Interior) prohíbe su representación a pesar de todas las instancias legales e influyentes a las que el escritor habría recurrido. No obstante, la suerte parece sonreír de nuevo a Dumas con la llegada al poder de Napoleón III y por ende con él, un nuevo Ministro, el Duque de Mornay, quien autoriza la representación de la obra y sería estrenada en el Théâtre du Vaudeville de París el 2 de febrero de 1852 y protagonizada por la reconocida comediante belga Eugène Doche⁴ y el actor Charles Fechter. La obra fue acogida con un éxito abismal, todo París estaba encantado con la historia encarnada por actores, en escena, con los textos declamados en vivo, en tiempo real, eran pocos quienes habrían asistido “a ciegas” a la representación de *La Dame aux Camélias* para saber de qué trataba el argumento o si tendría final trágico o feliz. Para ese año la mayoría de los parisinos conocían ya la trágica historia de amor reprochable de la

³ En *Pour l'Emancipation progressive de la femme*, panfleto de 1873 en donde se aboga por la igualdad de derechos... y la sumisión voluntaria de la esposa al marido (!!!).

⁴ Eugénie Doche (1821-1900) conocida por su tenaz talento y vivacidad en escena como “La leona”, tenía ya una carrera destacada, primero como comediante, y luego de su divorcio como actriz de roles más serios. Dumas le ofrece el papel protagónico porque tenía el tipo ideal que buscaba y porque casi ninguna de las actrices de renombre querían hacerse cargo del rol. Eugénie Doche convierte el rol de Margherite Gautier en el papel más exitoso de toda su carrera llegando a interpretarlo por 617 veces antes de su retiro en 1877.

cortesana Margherite y Armand Duval, pero una cosa era leer y releer la novela y otra ver cómo en la misma fábula los personajes tomaban vida mediante los actores. Se podría coincidir plenamente con lo que afirma Tellez con respecto al estreno: «la obra fue acogida con verdadero delirio, convirtiéndose de inmediato en el emblema de todo amor fuera de la ley: como el de Verdi y Giuseppina Strepponi en esos mismos años»⁵ (1992, pp. 22-23).

3.1. De Marguerite Gautier a *La Traviata*

Antes de entrar en el análisis de los aspectos dramatúrgicos concernientes a la adaptación de la obra de Dumas, es preciso conocer sobre la vida y obra de los co-protagonistas de este *capolavoro*, Giuseppe Verdi (1813-1901) y Francesco Maria Piave (1810-1876), ambos grandes artistas creadores en conjunto de varias óperas tales como: *Ernani* (primera colaboración con Verdi en 1844), *I due Foscari* (1844), *Macbeth* (1846), *Il corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853), *Simon Boccanegra* (1857), *Aroldo* (1857), *La forza del destino* (1862).

Piave no solo fue el libretista preferido de Verdi, sino uno de los pocos amigos que Verdi eligió y consideró como tales en su vida. La influencia que éste ejerció en el éxito de sus obras es considerada relevante si se mira sobre todo desde un punto de vista literario más que narrativo. Ambos daban vida a obras de elevados textos clásicos de Shakespeare, Schiller o Victor Hugo –si bien este último era contemporáneo de Piave y Verdi, su lenguaje obedecía a un corte canónico, más que la contemporaneidad de su estilo, por lo elevado de sus temas- de manera muy inspirada, innovadora y profunda para la sociedad europea de aquel tiempo.

A fin de dar un mejor enfoque al proceso de creación y adaptación de *La Traviata* es oportuno conocer los aspectos biográficos más relevantes de Giuseppe Verdi, así como relacionar sus creaciones operísticas a las personas que le fueron influyentes en su vida tanto en lo personal como en lo afectivo y profesional.

⁵ Desde el 10 de diciembre de 1851 hasta el 7 de marzo de 1852, los Verdi residieron en París, donde se habían trasladado para discutir un proyecto para el Teatro Italiano (que no fructificó), así como reclamar contra la traducción de Luisa Miller que en esos momentos se estaba ofreciendo en la Ópera, su director Nestor Roqueplan, se firmaría el contrato para las futuras Véspres el último día de febrero. Pese a lo gratificante que resultaría poder creer la afirmación de Francesco Abbati, carecemos de confirmación documental de que asistieran a las representaciones de la pieza de Dumas y mucho menos a su estreno.

3.1.1. Giuseppe Verdi: El genio de Busseto

Giuseppe Verdi, nace en Roncole, una aldea de la comuna de Busseto el 10 de octubre de 1813. Desde temprana edad mostró un gran interés por la música, a más de poseer extraordinarias condiciones naturales; razón por la cual su padre, Carlo Verdi, un comerciante de vinos, le regaló al pequeño Giuseppe una *spinetta*⁶. Este instrumento sería su primer contacto con la ejecución musical, pues extraería de éste sus improvisaciones iniciales, que eran más bien, melodías de carácter alegre con un cierto aire de banda de pueblo, propias de un niño prodigo que se crecía en un hogar campesino, conservador y de formación católica como la mayoría de los ciudadanos italianos de aquel entonces.

Fue Pietro Baistrocchi, organista de la iglesia de Busseto quien descubrió la facilidad del pequeño Verdi cuando éste frecuentaba la escuela a edad de seis años, incentivándolo a tocar las primeras escalas y acordes en el órgano de la iglesia y a tomar lecciones de piano. A la muerte de Baistrocchi, solo dos años después, Verdi toma el cargo de organista remunerado cuando solo contaba con ocho años de edad.

Sin embargo, quien tendría un rol trascendental en la educación musical del joven Giuseppe será el compositor y organista Ferdinando Provesi (1770-1833), el cual ejercía el cargo de Maestro de Capilla de la Colegiata de San Bartolomeo Apóstol de la ciudad de Busseto. Con Provesi recibe las primeras nociones de composición y desarrolla su sentido de improvisación en el teclado, tanto de la espineta como del pianoforte. Pierre Milza, un estudioso de Verdi, nos narra de manera más amplia la relación alumno-maestro entre Verdi y Provesi:

A Verdi le faltaban dos años de estudio para terminar de adquirir las bases de una sólida formación musical. Provesi era un excelente maestro, y bajo su dirección Giuseppe aprendió todo lo que un joven músico dotado podía aprender de su mentor en materia de armonía y composición. Éste lo consideraba su discípulo más brillante, y no dudaba en confiarle a sus alumnos más jóvenes una tarea que el adolescente cumplía con mucha conciencia y, por supuesto, con orgullo. Pero tenía también otros motivos de orgullo. Su fama de virtuoso –había pasado de la espineta al piano- era conocida en toda la ciudad, de modo que a menudo lo

⁶ Instrumento musical de teclas perteneciente a la familia del clavecín que alcanzó gran popularidad entre los siglos XVI y XVIII. Muy apreciado por su timbre brillante y su mecanismo simple de cuerdas pulsadas por plectros, pero que a diferencia del clavecín, para la ejecución de la *spinetta* se asignaba un plectro a cada cuerda.

invitaban a participar en conciertos, o incluso a tocar como solista, en las casas de algunos notables. (2006, pp. 42-43)

Con la ayuda de su mecenas, amigo y suegro, Antonio Barezzi, -quien más adelante se convertirá en esa especie de benefactor y “padre” espiritual- consigue abrirse camino en el mundo musical de la capital de la ópera italiana: Milano. Es precisamente en esta ciudad, donde se encuentra el “templo de consagración” de los cantantes, instrumentistas, directores y compositores del repertorio lírico de todo el ambiente operístico: el teatro *Alla Scala*, donde el joven Verdi tendrá la oportunidad de hacer representar su primera ópera.

Si en sus primeros intentos como compositor el destino parece sonreírle, esta felicidad durará poco, pues, dos años después perderá a sus dos pequeños hijos que murieron a la edad de un año, y meses después, a su esposa, Margherita Barezzi, quien fallece de una encefalitis a la edad de veintiséis años; mientras Verdi se hallaba en pleno proceso compositivo de *Un giorno di regno*, -que paradójicamente se trataba de una ópera *buffa* que debía estrenar dentro de cuatro meses en el teatro *Alla Scala*-.

3.1.2. Giuseppina Strepponi: ¿Una musa “descarriada”?

A partir de su segunda ópera –la cual no tuvo ninguna acogida benevolente por parte del público- Verdi decidió no volver a componer y dedicarse a ejercer como Maestro de Capilla. Sin embargo, por un azar del destino, cambia de idea cuando el empresario del teatro *Alla Scala*, Bartolomeo Merelli⁷ le entrega un maravilloso libreto –se trataba del célebre *Nabucco*- al que finalmente acepta ponerle música para ser representado en 1842. Es entonces cuando aparece en la vida del compositor quien sería su musa, su amor, su amiga y consejera: Giuseppina Strepponi.

Giuseppina era una gran artista, hija de Feliciano Strepponi, un reconocido organista de la catedral de Monza y además modesto compositor. Estudió piano y canto en Milán. Su carrera como cantante lírica empezó a tomar fuerza a partir de 1834 gracias al empresario Bartolomeo Merelli, con quien se supone que tuvo un vínculo amoroso, «El empresario de *La Scala* –quien al parecer tuvo una relación pasajera con Giuseppina-, había empezado a

⁷ Bartolomeo Merelli (1794-1879) Empresario teatral y libretista de algunas óperas de compositores tales como Mayr, Donizetti, Vaccai, entre otros. Célebre sobre todo por haber sido el administrador del Teatro *Alla Scala* de Milán entre 1829 y 1850.

negociar con Lanari la presentación de la cantante en Milán en la temporada de primavera de 1839.» (Milza, 2006, p.119)

Sin embargo, se sabe con certeza que no sólo habría tenido un romance con Merelli, sino con un agente teatral de menor envergadura y mucho mayor a ella, se trataba de Domenico Cirelli, quien poseía un negocio de decorados y vestuarios para los espectáculos operísticos en Milán. A partir de septiembre de 1837, a Giuseppina le sobrevino un motivo sagrado por el cual se vio en la necesidad de alejarse de los escenarios progresivamente: estaba en cinta. Dada la libertad y discreción con la que la soprano gestionaba su carrera y a la vez sus relaciones amorosas, resulta una tarea infructuosa indagar, sin embargo, como la gran mayoría de quienes formaban parte del universo operístico milanés estaban al corriente de las aventuras amorosas de la Strepponi, su acompañante y protector en aquellos tiempos era Cirelli, quien, a pesar de ser un hombre casado y padre de familia, reconoció al niño que nacería en enero de 1838.

Tampoco es motivo de estupefacción que en una vida tan agitada de presentaciones y giras, siendo una mujer atractiva y talentosa se mantuviese hermética a las galanterías de sus colegas y admiradores del mundo lírico. Sin ánimo de emitir ningún tipo de juicio, es menester tener en cuenta que en esos años, ella se ve en la obligación de socorrer a su madre viuda y a su familia, dado que, según Milza, estaban en dificultades económicas serias, de este modo sabemos que, después de la muerte de Feliciano, su viuda tuvo que dedicarse a vender muebles y ropa para sobrevivir. Inclusive se vio obligada a enviar a una de sus hijas al orfanato municipal de Lodi. Sin embargo, a manera de aliciente, el rápido éxito de Giuseppina puso fin a ese periodo de vacas flacas, permitiendo a su familia no solo salir de aquellos infortunios sino además mudarse a un confortable departamento a Milán.(2006)

Era conocido en el ambiente operístico –al menos en Milán- de los coloquios amorosos y las relaciones infructuosamente llevadas en discreción de la *signorina* Strepponi, no solo con los empresarios, sino, -y sobre todo- con los cantantes y compositores. Si nos ceñimos a las descripciones que un reciente autor argentino refiere sobre los no pocos romances que mantuvo la soprano después de Cirelli se podrá constatar lo siguiente:

En otra de sus múltiples giras, durante la primavera de 1838, Giuseppina se dirigió a Roma. Debutó en el teatro Argentina (...) Fue así que Bartolomeo Merelli, empresario de La Scala, “romance de por medio”, incluyera a la ya famosa soprano en el elenco de la temporada 1838/39, entre las que se encontraba a *Oberto, conte di San Bonifacio* (...) En ese lapso, Giuseppina quedó embarazada por segunda vez, quien más podría ser el padre de la criatura, debido a que había mantenido varios “romances” con diferentes personajes en tan poco tiempo. Así, fueron sospechados de paternidad los tenores Napoleón Moriani y Rafael Monti, los empresarios Merelli y Lanari y hasta el propio Donizetti⁸, con quien la diva había mantenido un ardiente romance tiempo atrás. (Vidal y Vedia, 2015, pp. 21-22)

Como se puede apreciar, a pesar de no ser una cortesana y mas bien, por el contrario, llevar un nivel de vida muy diferente al menos en origen social y formación- a la primera mujer que genera toda esta creación dramática-musical, es decir, a Alphonsine Duplessis, la soprano no era precisamente un modelo de castidad ni paradigma de la “dama de sociedad” que tanto guardaba las apariencias de una formación llena de valores bajo el manto de una estricta vida hogareña arraigada a las “buenas costumbres” de las grandes metrópolis.

No obstante, ni su reputación, ni la imagen que podía proyectar Giuseppina como mujer, impidieron que Verdi se enamore de ella. El primer contacto del maestro con la soprano tuvo lugar en Milán en 1839, en el proceso de montaje de la primera ópera verdiana: *Oberto, conte di San Bonifacio*. Merelli había decidido, -confiado por las buenas referencias que había escuchado del compositor de Busseto-, que la ópera sea parte de los próximos títulos de la cartelera con cual abriría la siguiente temporada.

A pesar de que el primer encuentro entre el compositor y la cantante tuvo lugar en el teatro *Alla Scala*, su primera colaboración profesional se pospondría para después de tres años con ocasión de su primera gran ópera, la misma que logra imponerse en el repertorio: *Nabucco*, estrenada en el mismo teatro de Milán el 9 de marzo de 1842. La ópera obtuvo un enorme éxito y la interpretación de la Strepponi en el rol de *Abigaille* fue brillante, aunque, cantar este papel también le traería consigo la prematura pérdida de su voz; y no era para menos, una tipología vocal como la que poseía la Strepponi no habría sido la voz adecuada para tal rol verdiano; ya que, por el repertorio que Giuseppina venía cantando desde sus inicios, se intuye que era el de una soprano *lírica leggera*, tipología vocal por cierto, ideal para los roles protagónicos de *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*, *Norma* o

⁸ Gaetano Donizetti (1797-1848) Compositor italiano de origen bergamasco. Muy fecundo, su catálogo sobrepasa las 70 óperas líricas. Es considerado el puente estilístico de *belcanto* entre Bellini y Verdi.

Anna Bolena, pero el papel protagónico de *Nabucco* exigía no solo una técnica vocal lo suficientemente eficaz para ejecutar pasajes de extrema agilidad, -sobre todo escalas y arpegios- sino también una gran capacidad de *fato*⁹ para hacerle frente a una digna, -o cuanto menos “eficiente”- ejecución de melismas y amplias frases que se solía introducir en las arias del *belcanto*, pero sobre todo, -y esto era de lo que carecía la Strepponi- una voz potente, característica fundamental de las sopranos de tipología vocal definido como *soprano spinto* o *soprano drammatica*. Es posible que el mismo Verdi no haya sido consciente de lo tremadamente exigente que era el rol de *Abigaille*, de hecho, era un papel que incluso le habría costado dificultad a la misma Luigia Bendazzi¹⁰, a quien el compositor no aceptó para el estreno de *La Traviata* cuando se lo propusiera Cesare Vigna¹¹, aduciendo que era una *donna di forza* no apropiada para el personaje de Violetta.

Según Milza (2006), Giuseppina no era ajena a lo que se decía de ella, que tenía muchos pretendientes, que había tenido hijos ilegítimos de varios padres, que siendo tan joven ya estaba perdiendo la voz. Sin embargo, no solo eran habladurías, la Strepponi era consciente de todo ello y aunque a veces fingía cuidar su imagen y reputación, al parecer no le daba mucha importancia a lo que de ella se podía decir no solo en Milán sino en el ambiente operístico y social de aquel entonces. Todo lo que se podía comentar de ella sea bueno o malo, en lo profesional o en cuanto a su vida personal importaba poco a Verdi. Si bien no se podría decir que entre ambos surgió un amor a primera vista, sí se podría asegurar que hubo mucha admiración y profundo respeto entre el compositor y la soprano. Tal cual como sostiene Milza, «Estos rasgos componían el retrato de una *traviata*¹². Pero ¿qué peso podían tener estas murmuraciones frente a la fascinación que tenía la joven?» (2006, p. 122). Probablemente, ya sea por instinto o por inteligencia, se podría suponer que estas dos almas estaban destinadas a enamorarse. A partir de los ensayos para la *prima assoluta* del

⁹ Se entiende por *fato*, en materia de canto lírico, a la capacidad respiratoria que todo intérprete debe desarrollar para la ejecución de largas frases o pasajes en los cuales no se debe respirar a fin de no interrumpir el fraseo musical.

¹⁰ Luigia Bendazzi (1829-1901) Soprano dramática italiana célebre por su potente voz y expresividad vocal. Estrenó el rol de “Amelia” de la ópera *Simon Boccanegra* de Verdi.

¹¹ Cesare Vigna (1819-1892) Médico italiano especializado en enfermedades nerviosas y mentales que ejerció como psiquiatra. Realizó estudios sobre la influencia de la música en el cerebro humano. Trabó amistad con Verdi, asistiéndole como médico en algunos episodios depresivos y tuvo un rol decisivo en la concepción psicológica y elaboración del personaje de “Violetta” cuando Verdi se hallaba en pleno proceso compositivo de *La Traviata*.

¹² *Traviata* (voz italiana) Extraviada, perdida, descarrilada.

Nabucco, tanto Verdi como la Strepponi, estaban cambiados, no eran ya los mismos desde hace dos años, ambos habían padecido casi simultáneamente profundos estados de estrés y depresión, en el caso de Giuseppina, por los continuos abandonos en que se veía obligada a dejar a sus hijos al nacer, las repetidas presiones laborales por parte de los empresarios teatrales que en más de una ocasión le amenazaron con demandas judiciales por incumplimiento, el progresivo deterioro de su salud debido a repetidas crisis de angustias y depresiones; en el caso del maestro, hace poco más de un año que había perdido a sus dos hijos y enviudado de Margherita Barezzi, a más de haber presenciado el fracaso de su segunda ópera y padecer una profunda soledad en Milán.

En definitiva, y tal como se describe categóricamente el encuentro de ambos en un punto histórico que se podría definir como el momento perfecto para compensar las desventuras pasadas:

Era como si esos dos personajes se hubieran reconocido a primera vista: ella, seducida por la pasión romántica reprimida de Verdi que se expresaba en su música, y él, impresionado por esa figura de mujer que más tarde le serviría como modelo para la *Violetta* de *La Traviata*. Pronto nació entre ellos un sentimiento de complicidad amorosa, preludio de una relación y, luego, de una vida en común que solo llegaría a su fin con la muerte de Giuseppina, cincuenta y seis años más tarde. (Milza, 2006, p. 125)

A partir del éxito del *Nabucco*, surgió un romance entre Verdi y la Strepponi. La relación fue al inicio poco intensa, ya que los constantes compromisos artísticos adquiridos por parte de ambos, les mantenían ocupados en diferentes ciudades –e inclusive al “extranjero” si tenemos en cuenta el viaje de Verdi con ocasión del estreno de su *Nabucco* en Viena- y el único medio de comunicación posible era la esporádica correspondencia epistolar que a duras penas lograban mantener.

3.1.3. París, un populoso desierto

En febrero de 1846 Giuseppina se retira definitivamente de las tablas. El estado de su voz ya no le permitiría continuar su carrera de cantante y para el mes de octubre de ese mismo año decide mudarse a París, ciudad en la cual, gracias a las recomendaciones que los hermanos Escudier –que eran los editores parisinos de Verdi- recibieron del compositor, Giuseppina empezaría a impartir lecciones privadas de canto, pues debía seguir enviando dinero a su familia. Intentó probar suerte en el Teatro de la Comedia Italiana en París, pero con aún en

sus esporádicas apariciones no obtuvo una favorable aceptación del público, razón por la cual, se volcó de lleno a la enseñanza y en pocas ocasiones ofreció conciertos interpretando, entre otras composiciones, arias para soprano de Verdi como acto de gratitud y admiración.

Por otra parte, -aunque lejano- Verdi había mantenido este idilio amoroso con Giuseppina a través de cartas. Fue entonces cuando por motivo del estreno de su ópera *I Masnadieri* en Londres, al pasar por París, decide visitar a su amada y formaliza su noviazgo con ésta, relación que, por cierto, durará hasta la muerte. A su regreso de Londres, y habiendo obtenido un éxito más con *I Masnadieri*, regresa al lado de Giuseppina y se establece en París por los próximos dos años meses con solo un breve periodo de interrupción de dos meses en los que Verdi, movido por el sentimiento patriótico italiano, regresó a Milano y luego a Busseto, donde adquirió una finca en *Sant'Agata*.

Hasta entonces, una de las causas por las que tanto Verdi como la soprano no se frecuentaban a menudo —a más de los compromisos contractuales con los teatros- era el sinnúmero de murmuraciones y conjeturas que comenzaron a surgir en torno a la misteriosa relación de simpatía y cercanía del maestro con la Strepponi; sobre todo en Busseto, ciudad natal del compositor. Por fortuna para ambos, París era otra cosa, allí nadie les conocía, nadie sabía —a excepción de sus más allegados- si estaban casados o eran novios, nadie les criticaba ni señalaba, la sociedad parisina, mucho más refinada y con “elevados” modales que los rústicos parmesanos compatriotas del compositor, aún si les hubiesen conocido habrían disimulado muy bien su curiosidad; por ello, a pesar de que Verdi en más de una ocasión manifestaría un particular desagrado por París, en una carta a la condesa Clara Maffei le da a entender que se siente a gusto con esa paz y libertad que le ofrece la ciudad de las luces: «Por una parte, me encanta París porque, en medio de tanta agitación, tengo la impresión de estar en un desierto¹³. Nadie se ocupa de mí, nadie me señala con el dedo» (Milza, 2006, p. 179).

Sin embargo, esta relación no será vista con buenos ojos por su benefactor y —a pesar de haber enviudado de su primera esposa- su siempre suegro: Antonio Barezzi. Ambos se

¹³ Más adelante, en el proceso de elaboración del libreto de *La Traviata*, Violetta exclama para sí misma “Pobre mujer, sola, abandonada en este populoso desierto que llaman París” (“Povera donna, sola, abbandonata in questo popoloso deserto che appellano Parigi”).

profesaban un gran respeto y afecto. Pero era muy difícil para Barezzi aceptar que su “hijo espiritual”, aquel que estuvo casado con su única hija, mantenga una relación en concubinato con una mujer cuyo pasado es casi de dominio público en los teatros italianos y en el entorno operístico del Reino Lombardo-Véneto de aquel entonces.

Sin embargo, en una visita que realiza Barezzi a París, tiene la oportunidad de conocer a Giuseppina, y ésta le acoge tan bien que –a pesar de ser un campesino de enraizadas tradiciones morales ensimismadas en “las buenas costumbres”- se empieza a ganar, si no del todo la “aceptación” del señor Barezzi, al menos de momento su simpatía. Verdi aún no está decidido si regresar a Italia, todavía tiene compromisos adquiridos con los teatros parisinos.

Verdi y Giuseppina fueron testigos en primera fila de los movimientos revolucionarios de 1848 en París. La historia cuenta que Verdi desde la ventana del departamento veía con cierto entusiasmo como el pueblo parisino formaba barricadas con la intención de destituir del poder a Luis Felipe de Orleans; esta revolución fue el motor que impulsaría en breve tiempo una serie de batallas emancipadoras en Italia y que llevarán a la tan anhelada reunificación italiana. Cabe destacar que el maestro era un ferviente seguidor de las ideas liberales que conducirán al *Risorgimento italiano*, de hecho, desde su *Nabucco* se reflejan en su música. -quizá inconscientemente- claros indicios de un espíritu revolucionario y de inconformismo por el dominio austriaco en el reino Lombardo-Véneto.

Debido a la constante atmósfera revolucionaria, producto de las revueltas de junio que seguían su curso en la capital francesa, la pareja decidió pasar el verano en Passy, antigua comuna en las afueras de París, en la cual, al parecer, viven los momentos más románticos de su estadía francesa, un periodo similar al de los días en que el futuro Alfredo y Violetta de *la Traviata* vivirán el éxtasis de su relación amorosa en las afueras de París y de los que el tenor se referirá exclamando “*Dell'universo immemore Io vivo quasi in ciel*”.

Gaia Servadio, -reconocida biógrafa de la Strepponi- (cit por Milza, 2006, p.191) describe las largas caminatas por los prados de Passy. Ella, «muy pequeña. Caminando con dificultad, con grandes sombreros de paja que la protegían del sol, y guantes blancos para

conservar inmaculada la piel de sus manos. Él, silencioso, con la camisa abierta, llevando un sombrero cuyos bordes caían sobre la nuca».

3.1.4. De regreso a Italia: Una censura de vida

Para finales de junio de 1849 Verdi decide dejar París para regresar a Italia, pero esta vez lo hará en compañía de Giuseppina. Aunque en realidad, el primero en llegar a Busseto fue el maestro, pues, ella, había decidido antes, ir a Florencia a visitar a su hijo *Camilino* a quien no veía desde sus primeros años de infancia, allí permanecerá unas tres semanas poniendo solución a asuntos financieros para luego ir hasta Parma donde Verdi la estaría esperando. Días después ambos llegaron a Busseto a principios de septiembre.

Es a partir de esta estancia en la ciudad natal del compositor donde empieza la pesadilla para la pobre Giuseppina; Busseto no es París, los bussetanos conocían a Verdi desde la infancia y se han enterado por las malas lenguas del pasado de Giuseppina y a escasos días de su ingreso en el pueblo parmesano, se vuelve víctima de las habladurías de todo Busseto. En la iglesia nadie se quiere sentar ni a su lado ni cerca de ella, nadie le hablaba, todos murmuraban a sus espaldas por donde ella pasase. El escándalo principal del que hacían referencia no era tanto el hecho de que la soprano haya tenido hijos ilegítimos de varios padres, lo que más irritaba a los bussetanos era la firme convicción de que la Strepponi estaba con Verdi por el puro interés de la fama, el prestigio y la posición de la que éste gozaba. Inclusive se ha afirmado que en más de una ocasión algunos habitantes del sector lanzaron algunas piedritas a la ventana de los aposentos de la soprano al pasar cerca del palacio Cavalli como muestra del desprecio que hacia ésta sentían.

Uno de los paisanos del compositor que no solo se unió a la actitud hostil de los bussetanos sino que fue uno de los primeros enregar los nuevos rumores sobre la relación de Giuseppe y la soprano era Carlo Verdi, el propio padre del compositor. Por todo esto, a fines de 1851 decidieron pasar otra temporada en París, la ciudad que para ambos se había vuelto símbolo de discreción y libertad, finalmente no tenían que temer a los rumores y habladurías. Sin embargo, ello no le afectaría tanto al maestro –aun proveniendo de su propio padre- cuanto sí le amargarían terriblemente las insinuaciones reprochables que en enero de 1852, le expresó en una misiva su “padre espiritual” y sempiterno suegro Antonio Barezzi y que le

echaría a perder ese periodo de paz alcanzado en la capital francesa. No se tiene conocimiento del contenido de la carta que su benefactor le envió, pero sin duda, generó un conflicto en la relación que puso en riesgo el afecto y la amistad de ambos que hasta entonces había sido recíproca e inquebrantable. No obstante, Verdi supo manejar la desagradable situación con elogiable madurez; sin recurrir a reproches ni mucho menos a ofensas en contra de quien siempre ha sido en su vida el más grande mecenas y benefactor, deja muy en claro, por medio de una carta, su postura firma ante el hecho acaecido, expresa en la misma que él no se inmiscuye en asuntos de terceros y de igual manera espera que nadie se entrometa en su vida privada. A continuación se cita un fragmento de citada misiva:

Si esta carta no hubiera estado firmada por Antonio Barezzi, es decir, por mi benefactor, yo la habría contestado con aspereza o directamente no la habría contestado. Pero como lleva un nombre que siempre fue para mí un deber respetar, trataré de persuadirlo de que no merezco esa clase de reproches. (...)

Pero usted vive en un lugar que tiene la mala costumbre de meterse a menudo en los asuntos de los demás, y desaprobar lo que no se ajusta a sus ideas. Yo tengo la costumbre de no meterme, si no me lo piden, en los asuntos de los demás porque, justamente, exijo que tampoco se metan en los míos. De ahí surgen los chismorreos, los comentarios, las críticas. (...)

Pero además ¿Quién conoce las relaciones que existen entre nosotros? ¿Y el vínculo que nos une? ¿Quién sabe si ella es o no mi mujer? (...) ¿Quién tiene derecho a decir si está bien o mal? (...)

Con esta larga charla solo quise decirle que reclamo mi libertad de acción, porque todos los hombres tienen derecho a ello, y porque, por mi naturaleza, detesto actuar como los demás. Usted, que es, en el fondo, tan justo, y tiene tanto corazón, no se deje influir. (...)

¡Adiós! ¡Adiós! Con mi amistad de siempre. (Milza, 2006, pp. 221-222)

Afortunadamente Barezzi depuso aquella actitud distante y en poco tiempo se calmaron esos ánimos de malestar en ambos y la amistad y el afecto de siempre tornaron a su cauce. Varios días después, en aquella estadia parisina, en la que se tiene conocimiento que el maestro y Giuseppina asistieron al Teatro Vaudeville el 2 de febrero de 1852 a presenciar la representación de *La Dame aux camelias* de Dumas hijo. Giuseppina conocía la novela de Dumas y amaba la historia de aquel amor de final trágico; se intuye que esta fue la razón por la cual animó al maestro a acudir a la mencionada representación. Verdi quedó sumamente impactado por la fábula del drama de Dumas y al salir del teatro no

abandonaría jamás la idea de componer su próxima ópera sobre aquel tema, por ello, no dudaría en esbozar los primeros acordes y motivos temáticos inspirados en *La Dame aux camelias* sin ni siquiera poseer un libreto o un encargo concreto de parte de algún teatro.

Se sabe que a principios de 1852 el teatro veneciano le había encomendado un nuevo título a fin de ser estrenado en la primavera del año siguiente; pero el maestro había puesto como condición que, antes de pactar algún nuevo proyecto, debía conocer el nombre de los solistas que formarían el elenco asignado para la nueva ópera. Cuando finalmente se concretó un acuerdo con el Teatro La Fenice, Brenna viajó a *Sant'Agata* en el mes de abril para firmar el contrato con Verdi, comprometiéndose este último a entregar un esbozo del libreto para el mes de octubre. Ya desde el mes de julio Verdi había pedido a Piave que la siguiente ópera debería ser un tema basado en *la dame aux camelias* de Dumas invitándole a *Sant'Agata* para trabajar juntos en la elaboración del proyecto.

El 18 de enero de 1853 estrenó la ópera *Il Trovatore* en el teatro Argentina de Roma. En los días anteriores al estreno de esta, Verdi mandó traer un piano a su habitación en el Hotel Europa -lugar donde estaba hospedado- y continuó plasmando sus ideas musicales sobre la obra de Dumas. Sin embargo, quizá por la preocupación del estreno de la nueva ópera, o por la cantidad de ensayos que precisaba de la misma, su salud desmejoró y no pudo avanzar mucho con el proyecto de la futura Traviata. Pese a esto, algunos expertos coinciden en que la causa de su “falta de inspiración” en estos días, más que un impedimento de salud, era la ausencia de Giuseppina, quien, -para no levantar habladurías ni chismorreos en Roma- había convenido con el maestro quedarse en Livorno hasta después del estreno de *Il Trovatore* para luego proseguir a *Sant'Agata*.

Cuando Verdi se hallaba inmerso en un proceso compositivo, solía aceptar consejos e inclusive críticas solamente de la Strepponi; sin embargo, según los estudiosos de la vida y obra del maestro, la actitud de la soprano con respecto a la composición de *La Traviata*, fue distante, no se involucró tanto como en óperas anteriores, y extrañamente, durante los cuarenta días que duró casi toda la composición de la obra ella permaneció enferma. (Castellani, 1982).

Finalmente, Verdi y la Strepponi, tras una convivencia en unión libre por diez años, contraen nupcias secretamente en agosto de 1859 en Collonges-sous-Salève, pequeña ciudad al este de Francia. Vivieron juntos treinta y ocho más, hasta la muerte de Giuseppina acaecida en 1897.

3.2. El binomio Verdi-Piave

De todos los libretistas que colaboraron con el maestro, fue el único al cual llegó a considerarle un amigo, no solo por su eficiencia como libretista, sino que además fue el único que tenía la paciencia de soportarle su aspereza y exigente perfeccionismo en la brevedad, concreción y sentido dramático, que a veces rayaba en los límites del autoritarismo, según Baldini (Cit. por Etayo, 2010 p. 105) era el músico quien pedía a Piave cada modificación o adecuación al libreto según sus intenciones musicales: «Cuando el músico le pedía versos con determinado tipo de acento lo que hacía era solicitar ayuda para hacer nacer la música, Piave reescribía y modificaba el texto según Verdi se lo pedía».

Piave, veneciano de origen, realizó estudios literarios y filosóficos en Pésaro y Roma. En 1838 inició la labor de corrector y revisor en la imprenta de Giuseppe Antonelli en Venecia y allí mismo se ejercita como traductor. Según el diccionario biográfico italiano, su primer trabajo como libretista tuvo lugar en 1841 y consistía en adaptar la comedia *La bottega di caffé* de Goldoni y convertirla en la ópera bufa *Don Marzio* del compositor Samuel Levi, la misma que quedó inédita pero jamás representada. (Treccani, 2015). Su primer libreto representando fue *Il Duca d'Alba*, drama puesto en música por Giovanni Pacini en 1842, el mismo año que Verdi estrenaba su primer gran éxito, *Nabucco*.

La primera colaboración con Verdi, sería a inicios de 1844 con ocasión del proyecto de composición de la ópera *Ernani*, basada en el drama homónimo de Victor Hugo. A partir de este primer proyecto, colaboraría con el maestro en la composición de nueve óperas más hasta 1867 en que sufrió ataque apopléjico que lo dejó paralizado y sin poder hablar. Verdi y Giuseppina se hicieron cargo de una parte de los costos de hospitalización hasta su muerte en 1876, aunque, a partir del incidente que lo dejó prácticamente en vida vegetativa, el maestro jamás la volvió a ver.

No se sabe si por modestia o por convicción, Piave no se hacía llamar “libretista”, sino “poeta”, y aquello Verdi se lo tomaba muy al pie de la letra; de hecho, aprovechaba de Piave su don de transcribir palabras, la elocuencia de los textos al ser traducidos del francés, su inspiración en la composición rítmica de las frases, aunque muchas veces le trataba casi como a un esclavo. A Salvatore Cammarano¹⁴, por el contrario, le trataba con respeto, quizá porque éste era dramaturgo y director de escena, pero le profesaba una profundo admiración llegando a soportarle en más de una ocasión sus retrasos en la entrega de los esbozos acordados; inclusive le aceptaba sugerencias sobre el orden de las escenas en las óperas, –tal es el caso de *Luisa Miller*, un claro ejemplo- así como la reorganización de los números musicales en los procesos de adaptación y composición.

No obstante, Cammarano solo trabajó en cuatro proyectos con Verdi (tal vez por su repentina muerte en 1852 dejando inconcluso el libreto de *Il Trovatore*); en cambio, Piave dio vida literaria a los textos de diez óperas verdianas, muchas de ellas, de gran éxito en el repertorio operístico universal. Tal vez Piave supo entender lo que Verdi quería mostrar en sus dramas, la catarsis que deseaba causar en el espectador.

Castellani nos narra en su guión cómo el maestro explicaba al poeta lo que debía ser un libreto de ópera: “Brevedad significa fuerza, nunca digas con dos palabras lo que puedes decir con una”. (Castellani, 1982). Se puede entender entonces que Verdi le pedía –a decir verdad, le exigía- a Piave que con pocas palabras, inclusive con una sola, logre iluminar como un relámpago una atmósfera performativa que comunique la idea dramatúrgica que se desea y no que ésta sea difuminada con palabras “de relleno” que no comunican nada.

Así mismo, cabe destacar que Piave estaba casi siempre a la sombra de Verdi y la creatividad literaria del poeta veneciano estaba limitada por la voluntad del músico, quien se volvía cada vez más exigente en el uso de lo que él denominaba “*la parola scenica*”, ese elemento literario que se vuelve parte del sonido musical y que según el empleo de una u otra consonante, la idea dramatúrgica adquiere un sentido diferente.

¹⁴ Salvatore Cammarano (1801-1852) Dramaturgo y libretista napolitano. Sus libretos de ópera proponen una atmósfera oscura, siniestra, situaciones violentas, inquietantes, psicológicas y morbosas. Colaboró sobre todo con Gaetano Donizetti, Giovanni Pacini, Giuseppe Verdi, Saverio Mercadante, entre otros.

Según Danillo Ruoco, en su artículo «*Verdi, Piave e Rigoletto*», la figura del poeta veneciano en el repertorio verdiano fue un paradigma del buen sentido de colaboración entre el autor del libreto y el compositor:

Piave, por su parte, comprendía el rol del libretista y modificaba el texto cada vez que Verdi se lo pedía. Lo cual no quiere decir que Piave fuese un inepto y Verdi un dictador. Significa más bien, que los dos artistas habían encontrado un modo operativo diferente de aquel que tradicionalmente se instauraba entre libretista y compositor, y que pretendía que el primero provea al segundo de un texto preconfeccionado. Al contrario, el texto nacía de la colaboración entre Verdi y su libretista, ya que, aquello que estaba surgiendo era el espectáculo verdiano en su esplendor. (Ruocco, 2010, p. 4)

4. *Prima la música, poi le parole: música versus texto*

La ópera se podría definir como una obra dramática puesta en música para ser representada, y en la cual confluyen varios lenguajes narrativos entre los cuales, dependiendo del tipo de ópera existen ciertos grados de dialéctica entre sí. Por lo tanto, bien se puede concluir que la ópera es un producto multimedia en donde sus medios expresivos dialogan con el objeto de emitir un mensaje dramático. Sin embargo, por muchos años se ha polemizado acerca de la primacía que se otorga a la música en una ópera, dejando el lenguaje literario del libreto como un mero pretexto para el lucimiento del canto de los solistas y para seguir la trama de la historia que se narra.

La ópera nació como género dramático-musical a finales del renacimiento. En 1597 un grupo de nobles e intelectuales en Florencia que conformaban una especie de cenáculo literario-musical denominado *Camerata de' Bardi*, cuyo objetivo principal era resucitar el modelo dramático de la antigua Grecia. En aquel entonces se pensaba erróneamente que la tragedia griega era cantada de principio a fin, por ello, decidieron “emular” ese paradigma y nace en primera instancia el estilo recitativo, y luego, con el poeta Ottavio Rinuccini y los compositores Giulio Caccini y Jacopo Peri, nacerá un nuevo género: el melodrama.

Según Bruno Migliorini, el término “*libretto*” tiene su origen a finales del siglo XVII, es decir, posterior al nacimiento de la ópera, sin embargo, el uso de este, se va a consolidar un siglo después. (Cit. por Santana, 2013). En efecto, la palabra *libretto* viene del diminutivo de “libro” en italiano y toma fuerza a partir de Lorenzo Da Ponte, el poeta que escribió los textos para algunas óperas de Mozart, siendo oportuno mencionar a *Le nozze di Figaro*,

libreto que fue producto de la adaptación del drama homónimo tomado de la triología de Beaumarchais. Cabe mencionar que estos “*libretti*” se vendían en los teatros a manera de programas de mano a fin de que el espectador pudiese seguir la trama de la ópera.

En sus inicios la ópera fue conocida como *favola in musica* cuando, a partir de Monteverdi se funden en importancia el libreto y la música. A partir del barroco medio, -las óperas de Alessandro Scarlatti- y mas adelante con Haendel, la música empieza a tomar protagonismo en el género operístico, siendo la melodía cantada el elemento fundamental de una representación operística. A pesar de la belleza poética que pueda poseer un libreto, en la ópera, la música se convierte en el factor primordial, por lo menos desde el barroco hasta principios del siglo XX con la ópera pucciniana.

Por esta razón, en el periodo de esplendor del belcanto italiano, el público asistía a la ópera principalmente por dos razones: la música y los cantantes. Estos últimos, cuando alcanzaban un cierto nivel de fama y prestigio se convertían en “divos” casi idolatrados por el público, y a su vez, exigían a los compositores piezas de lucimiento arbitrariamente sin importarles las secuencias de trama ni la propuesta de sentido, y era en muchos casos, responsabilidad del libretista incrementar un nuevo texto versificado con algún pretexto que no siempre justificaba una idea dramática.

El libretista debía ejercer las funciones de un dramaturgo, y las de un dramaturgista, pues, en varios casos, debía traducir ciertos fragmentos de textos canónicos casi literalmente, -tal es el caso de Piave con *Macbeth* o Boito con *Otello*- y convertirlos de hipotexto en texto escénico listo para ser musicalizado. Además, en su gran mayoría, los libretos de ópera son adaptaciones de obras preexistentes salvos muy contados casos en los cuales se partió de un libreto original escrito exclusivamente para una determinada ópera¹⁵. Así mismo, el estilo de un libreto debía responder a la estética literaria del momento; por ejemplo, si se estaba trabajando en la adaptación de un texto de Shakespeare, la traducción debía tener en cuenta los términos equivalentes al nivel literario del idioma al cual se deseaba traducir.

¹⁵ Entre tales excepcionales casos de libretos originales escritos exclusivamente para la ópera se podrían mencionar a “*I Pagliacci*” de Leoncavallo, “*Luise*” de Charpentier, “*Suor Angelica*” de Puccini, varias óperas de Richard Strauss cuyos libretos fueron escritos por Hofmannsthal, tales como “*Arabella*”, “*Die Frau ohne Schatten*”, “*Capriccio*”, “*Der Rosenkavalier*”, entre otras.

Desde los inicios del melodrama el libretista tendía a ser muy “retóricos” cayendo fácilmente en los límetes del empalago y lo arcaico. El trabajo del libretista no solo se ve limitado por las exigencias musicales del compositor o de los solistas, sino también por el componente estructural de la obra que se pretende adaptar, estas limitaciones corresponden a los factores tiempo y espacio.

Por lo general, el libretista debe tener en cuenta que la línea de acción narrada con un texto hablado transcurre en un tiempo mucho más breve que un texto cantado, por lo cual, el ritmo narrativo en el lenguaje operístico precisa de la brevedad de las palabras para igualar en cierta medida al ritmo de texto hablado; por ello no solo se ve obligado a cortar versos, o palabras sino, inclusive escenas completas que considera “innecesarias” para el goce pleno de mensaje y que prolongan demasiado la extensión de la ópera en la representación. Con respecto al espacio, el libretista debe considerar el número de cambios de escena que puedan ejecutarse en el transcurso de una velada y por ello, en afán de hacer avanzar los acontecimientos de la trama, se verá obligado a prescindir espacios originalmente indicados en la obra de la cual se toma el tema.

Según el Dr. Arturo Delgado, «La acción será el elemento más importante, relegando el texto a un segundo lugar, por lo que el lenguaje perderá gran parte de su contenido poético en beneficio de la claridad de la situación» (Cit. por Santana, 2013, p.40) por ello Verdi exigía a sus libretistas recurrir a la *parola scenica*, una sola palabra que resuma la situación del momento, ya que luego, será el mismo compositor quien, a través de su inspiración musical, va a alimentar aquella situación dramática con su vena musical; en algunos casos repitiendo insistente una palabra que considere “nuclear”, en otros, plasmar esa *parola scenica* o una frase corta, en un canto acentuado, lento y articulado.

En la edad de oro del belcanto italiano, tres fueron los teatros más imponentes de la ópera: el teatro *Alla Scala* de Milán, el teatro La Fenice de Venecia, y el tercero –y no menos importante- el San Carlo de Nápoles. Parezca coincidencia o no, tres también fueron en esos años los libretistas de mayor éxito –si tenemos en cuenta las óperas que han sobrevivido hasta nuestros días- en el universo operístico italiano: Felice Romani, Francesco Maria Piave y Salvatore Cammarano. Romani, genovés de origen, de estilo supremamente elegante e idílico, escribió más de cien libretos, siendo destacados en el

repertorio tradicional, los de las óperas más célebres de Bellini. Por su parte, se podría considerar a Piave, como el libretista de Verdi (si bien escribió para otros compositores), y Salvatore Cammarano, autor del libreto de varias óperas de Donizetti, entre las cuales vale citar su obra maestra: *Lucia di Lammermoor*. Dejando de lado el origen de Romani –que no era milanés, sino ligure- éste escribió los libretos de las óperas *Norma*, *La sonnambula*, *Il Pirata* y *La straniera*, todas estas estrenadas en Milán. En cambio, se podría considerar a Piave como el libretista “oficial” de La Fenice de Venecia así como a Cammarano el dramaturgo y director de escena del San Carlo.

Aunque la historia se empeñe a ciencia cierta que la creatividad del libretista estuviese sujeta a limitaciones de tipo musical, estructural, estilístico o volitivo por agentes externos, es innegable que todo libreto deja la huella de su autor, aun hoy en día, quienes están inmersos en el mundo del belcanto, son capaces de reconocer los versos de Piave o de Romani.

4.1. Del teatro de texto al teatro lírico

No es curioso que Verdi haya rechazado en 1843 la propuesta de parte de su amigo –y primer biógrafo del compositor- Giuseppe Demaldé, de tomar como tema para el próximo proyecto de ópera la *Marion Delorme* de Victor Hugo; aun cuando el compositor era un admirador del escritor francés, expresó que no le gustaba el carácter de la protagonista expresando textualmente “*Le donne puttane non mi piacciono in scena*” (Tellez J. L., 2015). ¿Qué lo llevó entonces a entusiasmarse tan apasionadamente diez años después con un tema en el cual la protagonista es una cortesana?

Sin duda se podría recurrir a los tintes que Verdi incluye en el tema de la cortesana redimida por el amor, de una parte, conmocionado por la historia de Dumas; y por otra, y es la más relevante, la alusión consciente o no que hace de su experiencia amorosa con una mujer cuyo pasado no era bien visto por los paisanos del compositor y cuya relación trajo como consecuencia el distanciamiento con su familia, además de poner en riesgo la relación de años de amistad con su benefactor Antonio Baretti.

Verdi precisó de unos cuarenta días para componer la ópera, teniendo claras ciertas ideas musicales desde el inicio, por ejemplo, el tema de la fiesta de Violetta en el primer acto y el

tema del *brindisi del tenore*, breves esbozos de lo que más adelante será el dúo de Alfredo y la protagonista (*Un dí felice*) y ligeros motivos de lo que se convertiría en la cabaletta de Violetta (*Sempre libera*) interrumpida por la voz de Alfredo.

Se sabe que Piave –exhortado por Verdi- realizó en cinco días el traspaso de la estructura del drama de Dumas, -originalmente en cinco actos- en una más reducida plasmada en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros. A continuación, se hará un breve análisis de los elementos que se tomaron en cuenta para la construcción del libreto y la respectiva composición de la música de *La Traviata*.

5. Análisis del proceso de adaptación

5.1. Estructura externa

El primer trabajo de Piave será establecer la estructura externa de la ópera. Siendo esta la séptima ópera que escribía en colaboración con Verdi, había adquirido la experiencia del oficio de abreviar todo aquello que no complementase el tema principal a fin de concretar a través de la poesía las ideas esenciales que formarán el texto nuclear de la obra. Debía también tener en cuenta la tradición del modelo de ópera romántica e cuanto a extensión y número de actos y cuadros, siendo el común denominador del género de aquel entonces un producto dramático estructurado en tres o máximo cuatro actos; posibilitando la opción de incluir –sobre todo por motivos prácticos- no más de un cambio de cuadro por cada acto.

De este modo, Piave logra encajar los dos primeros actos del drama de Dumas en un solo acto concreto, en el cual, a manera de planteamiento y presentación del conflicto, deja clara la idea de la cortesana festiva pero solitaria y enferma, la cual, por azar del destino, conoce a un joven de buena familia que le declara su amor sin condiciones. En el segundo acto, se ve obligado a plasmarlo en dos cuadros, ya que, por un factor temporal del drama original, no puede prescindir del mismo. Por lo tanto, el segundo acto de Piave se corresponderá con los actos tercero y cuarto de Dumas, que son el centro principal del conflicto. El último acto, con algunas modificaciones que se detallarán más adelante, corresponde con el quinto acto del drama original y tal como lo describe Dumas, es el fin de la protagonista. De este modo, el planteamiento de la estructura externa es adaptado de la siguiente manera:

<i>Estructura externa</i>	
<i>La Dame aux camélias</i>	<i>La Traviata</i>
Primer acto <ul style="list-style-type: none"> - Cena en casa de Marguerite Gautier, se expone el rechazo que ella siente por el Barón de Varville. - Primer contacto con Armand Duval. - Se evidencia enfermedad de Marguerite. - Armand le declara su amor y ella le entrega una camelia como símbolo de volver a verse. 	Primer acto <ul style="list-style-type: none"> - Fiesta en casa de Violetta Valery. - Primer contacto con Alfredo Germont. - El Barón Douphol muestra su molestia y antipatía hacia Armando. - Se propone un brindis ofrecido por Alfredo y Violetta. - Se evidencia la enfermedad de Violetta. - Alfredo declara su amor a Violetta. Ella acaba por darle una flor como símbolo de volverle a ver. - Medita sobre la posibilidad de amar. Finalmente exclama su resignación por la vida que lleva siempre de frivolidad y libertad.
Segundo acto <ul style="list-style-type: none"> - Segundo encuentro entre Marguerite y Armand. - Celos de Armand. - Deciden ir a vivir juntos fuera de París. 	
Tercer acto <ul style="list-style-type: none"> - Armand se entera por Prudence de los apuros económicos que está pasando Marguerite, y decide tomar cartas en el asunto. Parte a París. - Gustave y Nichette visitan a Marguerite. - Encuentro entre Marguerite y el señor Duval. 	Segundo acto <p>Escena I</p> <ul style="list-style-type: none"> - Alfredo exclama su felicidad actual compartida con Violetta apartados de París. - Por Aninna se entera de las deudas de Violetta y decide partir a París. - Encuentro entre Violetta y Germont. - Violetta acepta sacrificar su amor y escribe una carta de despedida a Alfredo. - Alfredo es consolado por su padre que le recuerda sus años en la Provenza. <p>Escena II</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fiesta en casa de Flora Bervoix. - Alfredo ofende a Violetta en público - Germont recrimina a su hijo por la afrenta a Violetta.
Cuarto acto <ul style="list-style-type: none"> - Fiesta en casa de Olympe. - Armand recrimina a Marguerite su engaño delante de todos ofendiéndola en público. - El Barón de Varville lo desafía a duelo. 	
Quinto acto <ul style="list-style-type: none"> - Marguerite en su lecho de muerte, recibe visita del Doctor y de algunos amigos. - Llega Armand pocos minutos antes de su muerte. 	Tercer acto <ul style="list-style-type: none"> - Violetta en su lecho de muerte. Escucha desde su habitación el festejo del carnaval y expresa su despedida del mundo. - Llegan Armando y el padre arrepentidos pocos minutos antes de su muerte.

Tabla 1. Adaptación de la estructura externa.

5.1.1. Temas y motivos

Verdi en *La Traviata*, de acuerdo a su núcleo de convicción dramática, va a resaltar tres temas: el sacrificio por amor de la protagonista, la sociedad parisina de aquella época y la crueldad del padre de Alfredo que antepone sus intereses personales por encima de la relación de su hijo con Violetta.

Si se analiza la partitura musical, se podrá advertir que el primer tema en aparecer es aquel que hace referencia al abandono, a la soledad de la protagonista, a la cortesana que ha sido desahuciada; tema que es propuesto por la sección de cuerdas en una estructura similar a un coral ejecutado en el registro más agudo de los violines, evocando la sensación de frío y penumbras. Este tema, en el preludio orquestal en si menor, y que reaparecerá al inicio del tercer acto en la tonalidad de do menor, se podría considerar como la evocación en fantasía en el preludio y como realidad en el segundo acto.



Figura 1. *Tema del abandono de Violetta*.

Luego de un arpegio descendente de las cuerdas, la orquesta presenta el tema del sacrificio de Violetta “Amami Alfredo”, la primera vez solo, la segunda vez “infectado” por motivos ejecutados por los violines que bien podrían simbolizar las críticas, las habladurías de la sociedad, la envidia de ese amor profundo entre Violetta y Alfredo.

De este modo, Verdi desde el preludio, a manera de analepsis, manifiesta las ideas principales a las que hará alusión en el tema principal, el abandono como consecuencia del sacrificio de la protagonista, convirtiéndose en mártir. Otro tema de especial relevancia en la ópera es la intervención de Germont en la relación su hijo con Violetta.

Para Verdi, el padre de Alfredo hace parte de esa sociedad que critica y condena, por ello pinta al personaje como un claro ejemplo del padre que antepone los intereses de su familia

en condicionados a la reputación de una sociedad hipócrita que condena a todo tipo de acción que consideran fuera de sus “principios”.

En el segundo acto, ya se verá de qué modo Germont es capaz de recurrir a la edulcorada melodía “paternal” con tal de conseguir sus objetivos, así como de su astucia para persuadir a Violetta de su renuncia a la relación con Alfredo, así como su irrupción en la fiesta de Flora a fin de evitar un escándalo vergonzoso y guardar las apariencias.

Uno de los motivos que Verdi va a destacar en *La Traviata* es el ambiente parisino de mediados del siglo XIX, ese ambiente festivo y frívolo en el cual el vino y el baile son un medio de escape al sufrimiento y a las pasiones reprimidas.

Con respecto al tema de la tuberculosis, elemento antagónico en más de una obra literaria del romanticismo, en la ópera, Verdi lo trae a colación, inicialmente en el encuentro entre la protagonista y Alfredo en el primer acto, luego en la escena entre Violetta y Germont del segundo acto, pero no lo enfatiza con respecto a la fábula ni le adjudica un significado especial.

Es oportuno destacar que, desde comienzos del siglo XIX, la tesis denotaba un cierto sentido de condena a la persona que la padecía, así lo expresa Susan Sontag en su estudio comparativo de la tuberculosis con otras enfermedades más recientes: «Durante más de cuatrocientos años la tuberculosis fue el modo preferido de atribuirle un sentido a la muerte» (Sontag, 2003. p. 22).

Así mismo, quien padecía tuberculosis, era considerado como un enfermo “del espíritu”, ya que los pulmones eran símbolo de aire, de salud y vitalidad; los escritores de esa época le dieron cierto tinte de engrandecimiento del alma, de la personalidad era a la vez un castigo, pero también una vía de escape del mundo de la incomprendición. Se creía que el tísico poseía un mal que era producto de la elevación del espíritu romántico, incluso, se llegó a pensar que el artista romántico que lo padecía, experimentaba brotes de creatividad con más frecuencia que antes de haber contraído la enfermedad. Dicho en otro modo, era la enfermedad del romanticismo por excelencia. Según Sontag, (2003, p. 25) «Los románticos moralizaron la muerte de un nuevo modo: la tuberculosis disolvía el cuerpo, grosero, volvía etérea la personalidad ensanchaba la conciencia».

5.1.2. Estructura interna

En el proceso de adaptación del drama de Dumas, Piave se mantiene fiel en la narración de la fábula manteniendo la estructura convencional de la poética aristotélica, es decir, el modelo planteamiento-nudo-desenlace.

En el primer acto, Piave presenta a la protagonista a penas se levanta el telón, abreviando así la escena entre Varville, Nanine y Nichette, la cual resulta innecesaria, y expone la situación de la protagonista con respecto a la vida social que se permite en compañía de sus amistades. Es allí donde le es presentado Alfredo Germont, al igual que en el drama de Dumas a Marguerite le es presentado Armand Duval, pero a su vez, Piave propone otra connotación menos imponente al personaje antagonista de Varville que en la ópera se llamará Douphol.

En la propuesta verdiana, no será el Barón de Douphol quien toque el piano, ni Violetta bailará una polca como en el drama de Dumas, sino que será la banda interna quien entone una música festiva a ritmo ternario emulando un valse francés de la época; y Douphol dejará claro desde el inicio su antipatía por Alfredo, adjudicándose una actitud de dueño de la cortesana que luego será reafirmada en la fiesta del segundo acto. Seguidamente, tendrá lugar la escena de Violetta y Alfredo, en la cual, ella muestra sus evidentes síntomas de la enfermedad y el joven Germont le declara su amor, presentando de este modo el primer conflicto de la obra.

En el segundo acto, han pasado tres meses, y Violetta ha dejado su vida de cortesana para vivir retiradamente en una casa de campo con Alfredo. Éste, se entera por Anina, la criada, -que en el drama de Dumas era Nanine- que Violetta está vendiendo los pocos bienes de los que dispone para saldar deudas y cubrir los gastos que conlleva vivir en una casa de campo, razón por la cual Alfredo se siente avergonzado y decide ir a París a tomar cartas en el asunto con respecto a los acreedores.

Es en este punto donde se produce la peripécia de la obra, el señor Giorgio Germont, padre de Alfredo, se hace presente en casa de Violetta para pedirle que renuncie a la relación con su hijo, pues, los padres del novio de su hija, -la hermana de Alfredo- se niegan a que el

joven continúe su relación con *mademoiselle* Germont si su hijo sigue viviendo con una “mantenida” cuya reputación es conocida por casi todo París.

Violetta, que al inicio se niega, finalmente cede, y acepta sacrificar su relación para salvar el futuro matrimonio de la hermana de Alfredo; entonces, decide escribirle una carta a Alfredo haciéndole creer que le abandona para irse a los brazos del Barón de Douphol.

Es aquí donde Verdi hace introducir a Piave una escena que no pertenece a Dumas, una especie de “consuelo” de padre a hijo. A penas Alfredo lee el contenido de esa carta, exclama un grito de amarga decepción y llega imprevistamente su padre a consolarlo evocando en su memoria sus días de infancia en Provenza.

Respetando la secuencia de la fábula dumasiana, el siguiente cuadro tiene lugar en casa de Flora, la amiga de Violetta. Aquí tendrá lugar una de las escenas climáticas del conflicto, y Verdi vuelve a modificar la trama original –y con ello también la fábula- centrando una vez más un especial foco de atención en el padre de Alfredo que irrumpie en la fiesta de Flora y reprocha al hijo haber ofendido a una mujer.

El acto tercero, al igual que el quinto acto del drama de Dumas, muestra el abandono de la protagonista y narra sus últimos minutos de vida. Por última vez, el compositor insiste en la presencia del padre de Alfredo en escena alterando la trama original. La muerte de Violetta se produce en presencia de Alfredo, Germont, Anina y el doctor Grenvil.

Por consiguiente, se podría esquematizar la estructura interna de Verdi y Piave de la siguiente manera:

Primer acto	Segundo acto Primera escena	Segundo acto Segunda escena	Tercer acto
Exposición: Se presenta a la protagonista, su modo de vida en la sociedad. El acontecimiento inicial se da cuando Alfredo le es presentado y le declara su amor incondicional.	Perípecia y conflicto: Se da a conocer los problemas financieros de Violetta, Inicia el conflicto principal del drama cuando Germont pide a Violetta renunciar a la relación con Alfredo.	Catástrofe: Alfredo acude a la fiesta de Flora y aprovecha para humillar a Violetta públicamente. Germont se presenta en el lugar y recrimina a su hijo tal ofensa hecha sin revelar la verdadera razón del abandono,	Desenlace: Violetta está en su lecho de muerte. Alfredo llega arrepentido al igual que Germont a pedirle perdón por todo el mal causado. Violetta muere.

Tabla 2. Esquema de la estructura interna.

5.1.3. Personajes

A efectos de mantener el tema principal de la cortesana tísica que muere redimida por el amor, Verdi coloca todo el peso de la acción dramática en Violetta Valéry, potenciando así su naturaleza protagónica, y evidencia en Germont su modelo antagónico, no solo como personaje individual, sino como ente referencial que bien puede entenderse como el paradigma de aquello que representa la sociedad burguesa del siglo XIX.

Piave debió eliminar personajes que consideró que no eran indispensables para la narrativa escénica y cuya presencia no se contemplaba necesaria en virtud del desarrollo de la trama. Se recordará, que una de las solicitudes que Verdi hiciera a su libretista, fue aquella de abreviar, resumir los elementos dramáticos en unidades de menor dimensión que lograsen sintetizar el mensaje que se pretende comunicar; de este modo, ingeniosamente Piave logra fundir dos personajes en uno solo, Prudence Duvernoy y Olympe serán traspasadas a la ópera como Flora Bervoix, amiga del mundo frívolo de Violetta que reúne características tanto de Prudence como de Olympe.

El personaje de Alfredo pierde fuerza, concentrado, como se manifestó, la mayor atención del drama en la protagonista, aun así, Verdi le dotará de cierta brillantez vocal y dramática al inicio del segundo acto. Por el contrario, a Arthur de Varville le adjudica un título nobiliario, convirtiéndolo en el Barón Douphol, un hombre arrogante, prepotente y con una altivez que contrasta con la humildad de Varville.

Todos los personajes que pasaron a formar parte de la ópera adoptaron nuevos nombres a excepción de Gaston, el cual solo fue italianizado a Gastone, aunque además le fue otorgado por parte de Piave un sentido aristocrata. A Saint-Gaudens le concede también un título nobiliario, pero dado la brevedad que necesita Piave para sintetizar los acontecimientos, sus intervenciones quedan sumamente reducidas.

Con respecto al doctor, Nanine, y el criado, les mantiene en la ópera, aunque camuflando sus nombres, como en el caso de Nanine que pasa a ser Anina. El resto de personajes del drama de Dumas simplemente serán eliminados, por no aportar ninguna acción justificada en beneficio de la narrativa.

Se podría resumir la el trasvase de los personajes en el proceso de adaptación de la siguiente manera:

Adaptación y supresión de personajes	
<i>La Dame aux camélias</i>	<i>La Traviata</i>
Marguerite Gautier	Violetta Valéry
Armand Duval	Alfredo Germont
Georges Duval, padre de Armand	Giorgio Germont, padre de Alfredo
Prudence Duvernoy, amiga de Marguerite	Toma rasgos de ésta para el personaje de Flora Bervoix, amiga de Violetta.
Gaston Rieux, amigo de Marguerite y Armand.	Gastone, Visconte di Létoirères, amigo de Violetta y Alfredo.
Arthur de Varville, pretendiente de Marguerite.	Barone Douphol, pretendiente de Violetta.
Olympe, amiga de Marguerite.	Toma rasgos de ésta para el personaje de Flora Bervoix, amiga de Violetta.
Saint-Gaudens, amigo de Violetta.	Marchese D' Obigny.
Nichette, amiga de Marguerite.	Personaje suprimido.
Gustave, novio de Nichette.	Personaje suprimido.
El Duque de Moriac, antiguo amante de Marguerite.	Personaje suprimido.
Nanine, doméstica de Marguerite.	Anina, doméstica de Violetta.
El doctor, amigo de Marguerite.	Dottore Grenvil, amigo de Violetta.
El doméstico de Marguerite.	Giuseppe, doméstico de Violetta.
El Conde de Giray, protector de Marguerite.	Personaje suprimido.

Tabla 3. Tabla esquemática de la adaptación de personajes.

5.1.4. La ópera de las flores

En *La Traviata*, más que en ninguna otra ópera de Verdi, las alusiones referentes a las flores adquieren un evidente sentido metafórico. Si bien, en toda la ópera no hace mención de las camelias, -tal vez para no hacer tan evidente que se trataba del tema de la obra de Dumas- en varios pasajes cantados por los personajes principales, sobre todo por Violetta y Germont, la mención que se hace de las flores es siempre empleado como un símbolo.

Desde el nombre de la protagonista en la ópera, ya se puede entender que es una alegoría del personaje verdiano con respecto al del drama de Dumas; ahora Marguerite es rebautizada como Violetta, cambia el nombre de la flor como símbolo de su caducidad, la violeta, a diferencia de la camelia o la margarita, propone un sentido de sutileza sombría, algo que los italianos llamarían *atteggiamento morbido*.

Ya desde el primer acto, cuando Violetta y Alfredo proponen el brindis, la protagonista expresa acerca de la felicidad del amor que ésta es como una flor que nace y muere y por lo

tanto, ya no se puede gozar de aquella felicidad¹⁶. Quizá en este caso, Piave quiere adelantar la idea que tiene Violetta sobre el amor, compara aquella felicidad como algo efímero que dura lo que dura una flor hasta que se marchita.

Ni Dumas ni Piave mencionan el nombre de la flor que la protagonista entrega al joven que le declara su amor en el primer acto como muestra de pacto de volverse a ver, se infiere que es una camelia porque, según Marguerite, es la única flor que soporta porque carece de olor y en la tercera escena le deja en claro a Varville que el perfume de las flores le marea. Sin embargo, en la ópera jamás se menciona la presencia de una camelia, pero sí las rosas, y todo aquello que compare la flor como símbolo de vida, de salud, de juventud y sobre todo de pureza.

Inclusive, se podría tomar por metáfora, el que Violetta canta al final del primer acto la cabaletta “*sempre libera*”, en la que manifiesta que debe “frivolizar de alegría en alegría”¹⁷, como una alusión a la mariposa que vuela de flor en flor libando el néctar de cada una, pero que jamás elige una sola para permanecer en ella; he aquí entonces, que se podría plantear otro ejemplo del uso de esta alegoría.

De igual modo, Germont, en el segundo acto, pide a Violetta «no transforme en puñales las rosas del amor»¹⁸ refiriéndose al futuro de su hija, le hace ver que la felicidad de la hermana de Alfredo depende de su renuncia a la relación con éste. Así mismo, cuando la protagonista canta su despedida a la vida antes de la llegada final de Alfredo, exclama «las rosas del rostro han palidecido» dando a entender que ya se esfuma la vida, que toda esperanza para ella ha terminado.

Inclusive en la última escena, pocos segundos antes de la muerte de Violetta, ésta dice a Alfredo «Si una púdica virgen en la flor de sus años te donase el corazón, hazla tu esposa»¹⁹, como si le recalcase a Alfredo en presencia de su padre, que una mujer como ella, enferma y totalmente lejano a ser “una púdica virgen” no se merecía ser feliz con alguien como él.

¹⁶ Originalmente: “Godiam fugace e rapido il Gaudio dell’ amore, è un fior che nasce e muero né piú si può godere”.

¹⁷ Originalmente: “Sempre libera degg’io folleggiare di gioia in gioia”

¹⁸ Originalmente: “Deh, non mutate in triboli le rose dell’amor”

¹⁹ Originalmente: “Se una pudica vergine degli anni suoi nel fiore, a te donasse il cuore... sposa ti sia, lo vo’”.

5.1.5. Propuesta de tiempo y espacio

En el drama de Dumas, la acción de la fábula transcurre en diecisiete meses, culminando el día de Año Nuevo, que en aquel entonces, era el día asignado para el intercambio de regalos. Piave reduce el periodo temporal en seis meses, tomando concretamente como punto de partida el mes de agosto y finalizando la historia en febrero, coincidiendo con el carnaval parisino.

De este modo la acción de *La Traviata* quedaría propuesta, en función del tiempo, de la siguiente manera:

Primer acto	Segundo acto	Tercer acto
Mes: Agosto. Planteamiento.	Mes: Enero. Nudo.	Mes: Febrero Desenlace.

Tabla 4. Cuadro de la distribución temporal de los actos.

Con respecto a las localizaciones, en la obra teatral, hay indicación de un cuadro para cada acto, es decir, son cinco actos en total. El primer acto, en el salón principal de la casa de Marguerite, donde conoce a Armand y éste le declara su amor.

Para el segundo acto, Dumas indica que este debe desarrollarse en la habitación de Marguerite, así como el quinto acto, donde su habitación se convertirá en su lecho de muerte. El tercer acto –que transcurre en Auteuil, es una amplia sala de casa no menos lujosa que la casa de París. El cuarto acto tiene lugar en casa de Olympe, la amiga –y al mismo tiempo rival- de Marguerite.

En la adaptación que hace Piave de la estructura externa, al eliminar el segundo acto del drama, va a prescindir solo de un cambio de decorados intermedio, que sería el que describe la habitación de la protagonista, pero no va a prescindir del decorado como tal, ya que será utilizado en el tercer acto (quinto del drama de Dumas) para la muerte de Violetta. Por lo tanto, las modificaciones más notorias que lleva a cabo en el proceso de adaptación, obedecen más a una exigencia de tipo temporal.

6. Creación del texto espectacular

6.1. Primera acto

Después de un preludio musical, que a manera de *flash back* prioriza el tema del abandono y no el de la vida frívola de Violetta, Verdi decide empezar el primer acto con una música festiva a manera de polca en compás de cuatro por cuatro.

En el drama de Dumas, el planteamiento expone una visita que antecede a la llegada de Marguerite, se trata de su amiga Nichette, personaje al que se ha decidido eliminar de la historia. Así mismo, antes de la reunión, -que en realidad es una cena que por las circunstancias se vuelve una festividad improvisada- Dumas presenta al insistente señor Varville, pretendiente de Marguerite, a la que no deja de hostigar con sus galanteos, regalos y propuestas de estabilidad económica a cambio de su amor, pero ésta le rechaza siempre, soportándole, -según sus propias palabras- porque toca el piano, que es lo único para lo que sirve.

Minutos después, hacen su arribo Olympe y su amante, Saint-Gaudens, que han sido invitados para la cena, luego Prudence, -la amiga que adquiere una connotación de “parásito” de Marguerite- es quien trae a casa de la cortesana a Gaston y Armand.

Armand y Gaston son anunciados, hacen su ingreso a casa de Marguerite. Armand le es presentado a Saint-Gaudens y luego a la anfitriona.

Piave, a más de traducir, sintetiza el texto de Dumas a fin de conservar para la ópera todo material textual que va a ser puesto en música. Es menester entonces, tener en cuenta que traducir un texto, con el objeto de someterlo a un proceso de adaptación literario, compromete el riesgo de una duplicación en otros códigos, sobre todo, si después de la intervención textual, el producto literario final será musicalizado, agregando a los códigos preexistentes, una vertiente sonora que deberá plantear una relación dialéctica entre los dos lenguajes.

En el siguiente cuadro, se puede apreciar de qué forma Piave logra trasformar la escena de Dumas en una escena musical dejando el texto nuclear indispensable:

<i>La Dame aux camélias</i>	<i>La Traviata</i>
<p>Prudence Basta de bromas. Mi querida Marguerite, permítame presentarlos al señor Armand Duval.</p> <p>Marguerite ¿Debo levantarme?</p> <p>Armand No señora, no hace falta.</p> <p>Prudence Es el hombre que más enamorado de ti está en todo París.</p> <p>Marguerite Decid que pongan dos cubiertos más. Entonces, señor, yo creo que el amor no le impedirá cenar con nosotros. (<i>Ella tiende su mano a Armand permitiendo que el bese su mano inclinándose</i>)</p> <p>Sain-Gaudens ¡Ah! ¡Querido Gastón! ¡Qué alegre estoy de veros!</p>	<p>Gastón (<i>entrando con Alfredo</i>) He aquí Alfredo Germont, señora, otro que la honra mucho pocos amigos hay como él.</p> <p>Violetta Gracias, querido Vizconde, por tal don.</p> <p>El Marqués ¡Querido Alfredo!</p> <p>Alfredo Marqués...</p> <p>Gastón (<i>a Alfredo</i>) Ya te lo había dicho: aquí la amistad se acopia con el placer.</p>

Tabla 5. Esquema de la adaptación de la primera escena de Alfredo.

Como se puede apreciar, no se trata de una mera traducción sumada a unos cuantos cortes que se consideren “innecesarios”, sino, de procurar una aproximación al estilo semántico del original sin renunciar a la creatividad del dramaturgo, que en este caso es Piave.

La unidad de tiempo en el texto cantado le va a proporcionar un nuevo ritmo a la narrativa del drama; por lo tanto, Verdi tiene a su cargo la tarea de generar un color para cada situación escénica, y si lo considera necesario, evidencia cada palabra plasmándola más de una vez en la línea melódica.

Luego del primer encuentro entre Violetta y Alfredo, el compositor brinda la idea de una situación menos eufórica que la anterior sin modificar el compás, basta solo modificar el color de la tonalidad con alteraciones que proponen al canto y al tejido armónico otra atmósfera más relajada. La música se torna discursiva y a la vez apoya la idea de un ambiente festivo; Piave, a su vez, encaja de manera más dramática que narrativa, proponiendo que el personaje que intercede en beneficio de Alfredo, brindando a Violetta las buenas acciones de éste realizó cuando ella estaba convaleciente.

En el siguiente ejemplo se puede observar la concisión de Piave al respecto de esta escena:

<i>La Dame aux camélias</i>	<i>La Traviata</i>
<p>Gastón (a Marguerite) El siente por usted un amor extravagante, ¿no es verdad Prudence? (a Prudence) Le decía a Marguerite que Armand está loco por ella.</p> <p>Prudence (A Marguerite) Y no miente. No podéis tener idea de cuánto.</p> <p>Gastón Os ama tanto que ni siquiera osa decíroslo.</p> <p>Marguerite (A Varville que toca el piano) Callaos ya Varville. (...)</p> <p>Gastón Cuando estabais enferma, hace un año, antes de partir a Bagnères, se os dijo que un joven estuvo pendiente por tres meses de noticias de vuestra salud sin mencionar su nombre.</p> <p>Marguerite Lo recuerdo.</p> <p>Gastón. Era él.</p> <p>Marguerite Es muy gentil. (<i>Llamándolo</i>) señor Duval?</p> <p>Armand Señora...</p> <p>Marguerite ¿Sabéis qué me ha dicho? Que usted estuvo pendiente de mi enfermedad.</p> <p>Armand Es verdad señora.</p> <p>Marguerite Entonces lo menos que puedo hacer es agradecerle. (a Varville) En cambio usted, jamás ha hecho algo parecido.</p> <p>Varville Pero si os conozco solo desde hace un año.</p> <p>Marguerite (a Varville) Y este señor de aquí, desde hace cinco minutos, usted siempre con sus disparates.</p>	<p>Gastone Alfredo siempre piensa en vos</p> <p>Violetta ¿Bromeáis?</p> <p>Gastone Cuando estabais enferma cada día volaba hasta aquí preguntando por vos-</p> <p>Violetta No sigáis. Nada soy para él.</p> <p>Gastone No os engaño.</p> <p>Violetta Entonces, ¿es verdad? ¿Pero de dónde viene todo esto? No lo comprendo.</p> <p>Alfredo Sí, ello es verdad.</p> <p>Violetta Entonces os rindo mis gracias. (a Douphol) Vos Barón, no hicisteis nada por estilo.</p> <p>Douphol Os conozco desde hace un año solamente.</p> <p>Violetta Y él solo desde hace un minuto.</p>

Tabla 6. Esquema de la adaptación de la primera escena de *Gastón* y *Violetta*.

De algún modo, traspasar a la ópera casi textualmente, aquel comentario que Violetta le dirige a Douphol, bien se puede entender como un elemento que cobra relevancia desde el planteamiento de la ópera. En el drama, Varville, en su afán de conquistar a Marguerite, hace de todo porque ella le acepte, no solo la colma de flores y ofrecimientos de amor y de una vida estable sin preocupaciones ni deudas, sino que además, no le contradice en nada, rayando inclusive en los límites de la humillación.

Douphol, por el contrario, es soberbio, y antes de la propuesta del brindis, deja en claro a Flora y a Violetta que Alfredo le resulta antipático y pone de manifiesto su incomodidad ante la presencia de éste.

Era habitual en la ópera belcantista, presentar a los solistas principales –en la mayoría de los casos al tenor o a la soprano- con una cavatina o un aria tripartita. Sin embargo, dadas las circunstancias espaciotemporales de la trama no era viable, entonces, Verdi decide presentar a los solistas en un dúo justificado escénicamente con un brindis que se propone que lo exclame Alfredo, ya que Douphol se niega a tal cometido, y no, como en el drama dumasiano, en el cual bailan una polca.

El brindis sugiera la idea de alegría y festejo, en él se exclama el placer por el vino, las fiestas, la amistad y la oportunidad que se presenta a cada persona del disfrute de la felicidad del amor, el cual es efímero y ocasional. Por ello, Verdi propone un ritmo ternario a manera de vals rápido sugiriendo una atmósfera de elegancia y alegre frivolidad.

Apenas terminado el brindis, Violetta da señas –en contra de su voluntad- del mal que aqueja su salud, pidiendo a los invitados pasar al otro salón a bailar mientras ella se repone a solas en la sala principal. De aquí en adelante, la pluma de Piave sigue bastante fiel el drama de Dumas, excepto cuando finalmente Alfredo le declara su amor a la protagonista, es en tal punto donde tiene lugar el célebre dúo de amor *Un dí felice*, en el cual la poesía se llena de un lirismo que describe la emoción de un hombre enamorado. Es en este dúo donde el tenor interpreta el tema de amor de la ópera, que será, a manera de *leitmotiv*, un elemento que se va a asociar al amor puro y sincero de ambos.



Figura 2. Tema de la declaración de amor de Alfredo.

Por la música, se puede comprender las sinceras intenciones de Alfredo con respecto a su propuesta de amor a Violetta, quien, si en el drama le rechaza tajante, advirtiéndole que

para ella no es posible permitirse una relación de amor, en la ópera, Verdi frivoliza la respuesta de Violetta, dotándola de una línea temática con tintes de *leggerzza*, lo cual indica que su frivolidad es hasta un cierto punto fingida como producto de su nerviosismo, es decir, Verdi propone, que desde el inicio ella se llena de regocijo por aquella propuesta de amor, pero teme al desengaño y se niega rotundamente a pensar que ello pueda ser una propuesta sincera.



Figura 3. Escritura vocal *leggera* que denota nerviosismo y frivolidad fingida.

Una vez terminado el dúo, la pareja es interrumpida –al igual que en el drama de Dumas– por los demás invitados, y Violetta pide a Alfredo dejar por concluido el tema del “amor”, pero le entrega una flor, la misma que él deberá regresársela cuando esta se haya marchitado; Alfredo acepta el acuerdo lleno de júbilo y se marcha junto con todos los invitados.

En este punto, Verdi decide resolver el final del primer acto con un aria de la forma *tripartita* para Violetta, en la misma que, para pasar del *cantabile* del aria al allegro de la caballeta, el *tempo di mezzo* será interpretado como la justificación de la reacción que la protagonista tendrá ante la incredulidad de que una mujer de su condición pueda corresponder a un amor sincero e inesperado.

Para ello, Piave tomó, del segundo acto del drama de Dumas, solamente parte de la escena quinta, en la cual, a manera de soliloquio, reflexiona sobre aquello que está sintiendo por Armand, y una buena parte de la escena decimosegunda, en la cual le aclara a éste que son innecesarios sus celos, que ella se siente tan enamorada de él que le parece imposible que llegaría a amar así.

Fusionando ambas escenas en un solo gran soliloquio, Verdi compone una de las arias más célebres del repertorio lírico universal:

<i>La Dame aux camélias</i>	<i>La Traviata</i>
<p>Escena V Marguerite</p> <p>¡Qué extrañas cosas de la vida! Quién lo hubiera dicho, hace ocho días, este hombre, a quien no conocía, ¿ocuparía tan rápido mi corazón y mis pensamientos? ¿Quién sabe lo que pasará? Un amor serio para mí, probablemente sería una desdicha. Me ama también, ¿Acabo de darme cuenta si me place saber que nunca he amado? ¿Por qué sacrificar una alegría?.. ¡Hay tan pocos! ¿Por qué no disfrutar de los caprichos de su corazón? ¿Qué soy yo? una criatura del azar! De modo que el azar me haga conmigo lo que quiera. De todos modos, creo que soy más feliz de lo que jamás he sido. Y eso puede ser un mal presagio; nosotras, seguimos esperando ser amadas, cada vez que deseamos amar: y por los primeros síntomas de este mal inesperado, ya no sabemos dónde estamos.</p>	<p>Escena y aria Violetta (Scena)</p> <p>¡Es extraño, es extraño! ¡Tengo esas palabras grabadas en el corazón! ¿Será para mi desventura un amor serio? ¿Qué resueltas turbada alma mía? Ningún hombre antes te había inquietado. ¡Oh, alegría que no he conocido! Ser amada amando ¿Y acaso puedo despreciarla por las áridas frivolidades de mi existencia? (Aria)</p> <p>Ah, quizás es él a quien mi alma sola en los tumultos gozaba ver sus colores ocultos, Aquel que modesto y vigilante estuvo de mi enfermedad y ahora nueva fiebre enciende en mí incitándome al amor. A ese amor que es el pálpito del universo entero, misteriosa mezcla, cruz y delicia al corazón. De niña, un cándido y tenebroso deseo dibujó el dulce semblante del hombre de mi futuro. Cuando el esplendor de su belleza veía en los cielos y me dejaba embriagar por el divino error sintiendo que el amor es el latido del universo entero, misteriosa mezcla, cruz y delicia al corazón.</p>
<p>Escena XI Marguerite (A Armand)</p> <p>(...) Soñé a veces sin atreverme a decir a nadie, que encontraba a un hombre bastante superior que no me pedía rendirle cuentas de nada, y quería ser amante de mis impresiones. Entonces te encontré, joven, ardiente, feliz; las lágrimas que vi a perder para mí, el interés que tuvieron en mi salud, tus misteriosas visitas durante mi enfermedad, tu deducible, tu entusiasmo, todo lo que me hizo ver que te he llamado desde el fondo de mi ruidosa soledad. En un momento, como loca, construí todo mi futuro de amor, soñé el campo y pureza como recuerdo de mi infancia, porque siempre hemos tenido una infancia, y todo en lo que uno se ha convertido. Se esperaba lo imposible; una palabra tuya me lo probó... ¿querías saber todo? Pues ya lo sabes.</p>	<p>(Tempo di mezzo)</p> <p>¡Locuras! ¡Locuras! Esto es un vano delirio. Pobre mujer sola, abandonada en este populoso desierto al que llaman París. ¿Qué esperanza tengo? ¿Qué debo hacer? ¡Gozar! Perecer en los torbellinos de la voluptuosidad. ¡Gozar!</p> <p>(Cabaletta)</p> <p>Siempre libre debo ser, Frivolizando de gozo en gozo. Quiero transcurrir mi vida por los senderos del placer, nazca o muera el día encontrarme siempre feliz. A deleites siempre nuevos debe volar mi pensamiento.</p>

Tabla 7. Esquema de la adaptación del texto fuente para la creación del aria de Violetta.

Como se puede apreciar, Violetta reflexiona al inicio sobre la posibilidad que se le presenta por azar del destino de amar y ser amada. Cuando Verdi pone en música el *cantabile* del aria (“Ah, forse è lui”), lo propone en la tonalidad de fa menor, en la cual, contrariamente a generar una línea melódica estrictamente *belcantista*, es decir, con frases largas en un perfecto *legato*, construye el tema separando las sílabas de cada inicio de frase,

manifestando de este modo la idea de ansia y nerviosismo de Violetta por el cúmulo de emociones que está experimentando.

Figura 4. Aria de *Violetta*, escritura romántica, de carácter reflexivo.

Nótese que en el tercer compás del segundo sistema, la soprano ejecuta una frase ascendente culminando en un la bemol a manera de suspiro o especial acento que denota cierto grado de emotividad que dura poco, y que Verdi hace “aterrizar” en el siguiente compás llevado la frase al registro central de la voz cuando repite “*solinga nei tumulti*”; es como si Violetta se viese obligada a ver siempre su realidad sin esperanza de amar.

Luego, el aria tendrá su clímax cuando Violetta reinterpreta el tema de amor que le cantó Alfredo hace pocos instantes en fa mayor, por lo tanto, aquí Verdi deja claro que el aria tiene un connotación reflexiva, en la cual la protagonista expresa su temor a amar, no obstante, el ambiente nostálgico del tema cobra vitalidad cuando la modalidad pasa a mayor entonando el tema que Alfredo le ha dejado en su memoria; de este modo, el compositor refleja que el tema en fa mayor es la luz, la esperanza, el renacer.

Ingeniosamente, Verdi justifica el tempo di mezzo con una reacción de Violetta ante su reflexión ilusa; apenas termina el cantábil del aria ella exclama «locuras, locuras! Esto es un vano delirio», y enlaza estos versos a los que construirán la *cabaletta* “*sempre libera*” en

la cual la protagonista deja claro que “frivolizar de goce en goce” no es una elección sino una obligación que la vida le ha impuesto. Aquí Verdi en su escritura exige a la solista la ejecución de escalas, trinos arpegios, todos los recursos vocales que comprenden el poseer una técnica depurada y unas condiciones vocales excepcionales.



Figura 5. *Cabaletta de Violetta. Carácter épico, eufórico, emotivo.*

Verdi no solo supervisó cada palabra que Piave creó para la *cabaletta*, sino que además, incluyó versos propios haciendo suprimir al libretista aquellos que no consideraba estar funcionando como *parola scenica*. Sin embargo, en algo que el compositor estuvo de acuerdo con Piave es en el sentido dramático –quizá oculto a manera de signo literario- que expresa Violetta en el primer verso “*Sempre libera degg'io*”, (“siempre libre debo ser”), es decir, queda claro que el “ser libre” no es una decisión de la cortesana, sino que por motivos de la vida que le ha tocado llevar se siente “obligada” al libertinaje.

Las modificaciones que Verdi realizó para la *cabaletta* a partir de los versos de Piave, según la musicóloga Ilaria Bonomi, se verían reflejados de la siguiente manera:

Francesco Maria Piave	Giuseppe Verdi
<p>Violetta</p> <p>Siempre libre debo ser, volar entre gozo y gozo. para que nada placentero pase desconocido ante mí, nazca o muera el día siempre he de ser la misma. Que me renueven las dulzuras, pero que no aplaquen mi placer.</p>	<p>Violetta</p> <p>Siempre libre debo ser, frivolizando de gozo en gozo. quiero transcurrir mi vida por los senderos del placer, nazca o muera el día encontrarme siempre feliz. A deleites siempre nuevos debe volar mi pensamiento.</p>

Tabla 8. *Esquema comparativo de los versos propuestos por Piave y las modificaciones de Verdi* (Bonomi, 2013)

6.2. Segundo acto

Verdi, que ha dado casi todo el peso dramático de la obra a la protagonista, y en segundo lugar a Germont, padre de Alfredo, se ven la necesidad de dotar a este último de un carácter más altivo, maduro, capaz de tomar el control de la situación, por lo menos mientras le sea posible. Por ello, para la apertura del segundo acto de nuevo con la forma tripartita, confiriendo al personaje de Alfredo un *recitativo accompagnato*, que a manera de *arioso* da paso al aria “*dei miei bollenti spiriti*” en la misma que expresa la felicidad en las vive desde hace tres meses el “éxtasis” del amor por el cual se siente *quasi in ciel* según los versos que le propone Piave.

Aquí, el *tempo di mezzo*, tiene una especial relevancia, ya que el cambio de ánimo será fruto de la conversación que sostiene Alfredo con Annina, por la cual se entera que Violetta se está despojando de todos sus bienes para poder solventar el nuevo modus vivendi que ambos llevan en esa casa de campo, a más de cubrir otras deudas económicas.

Es interesante notar como Verdi plasma el inicio de este encuentro, proponiendo a manera de recitativo con acompañamiento casi nulo, su propio ritmo narrativo en la escena musical; a juzgar por los silencios, -que sobre todo en Verdi adquieren un elemento dramático fundamental- el fragmento da a notar naturalidad y continuidad narrativa.

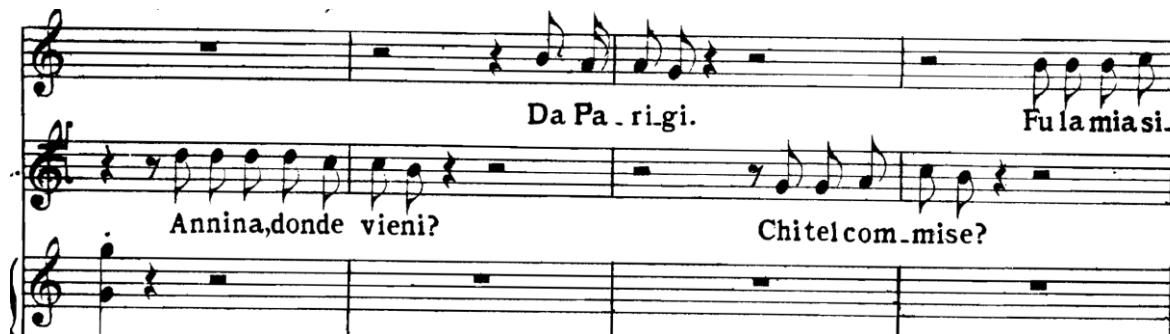


Figura 6. *Recitativo sin acompañamiento entre Annina y Alfredo.*

En la obra de Dumas, está conversación la tiene Armand con Prudence, la amiga “parásito” de Marguerite que en la mayoría de sus visitas no deja de aprovechar la oportunidad para pedirle dinero prestado a la cortesana. No habría tenido sentido en la ópera que Alfredo sostenga esta conversación con Flora, ya que ésta adquiere otra connotación más frívola y elegante, tintes que se acercan mucho más a los Olympe que a los de Prudence, por ello,

Piave decide en su adaptación que sea por boca de Aninna, la doméstica de Violetta, por quien Alfredo va a descubrir la casi precaria situación en la que está cayendo la cortesana.

Esta noticia recibida por Alfredo desencadena en él una mezcla de remordimiento e ira, sentimientos que se verán reflejados en la *cabaletta* “*O mio rimorso! o infamia!*” ejecutando una típica escritura para tenor épico, con aquella exigente escritura verdiana que requiere de agilidades, agudos fáciles y potentes, y sobre todo resistencia vocal para el tenor.

Es en este punto donde la acción tiene un cambio en la peripécia. Aparece el factor inesperado. El señor Giorgio Germont hace su arribo a casa de Violetta, justo cuando está acaba de llegar y a los escasos minutos que su hijo, Alfredo, se ha marchado a París a tratar de encontrar una solución que libere a Violetta de las dificultades económicas en las que se encuentra.

En diálogo entre la protagonista y el padre de Alfredo, sigue bastante de cerca el texto dumasiano, sin embargo, la intención de Verdi es pintar el peor padre de todas sus óperas. Aquí en la ópera, Germont, no es un personaje que hace referencia al paradigma solo del padre amoroso que lucha por el interés de sus hijos, sino que va a representar a toda la sociedad inclemente que juzga y castiga las conductas o modos de vida de aquellos que no piensan como la mayoría.

En el drama de Dumas, el autor expone en el drama la idea de una sociedad monetaria, y no es para menos, París era uno de los puntos efervescentes de toda Europa en el cual se desarrollaba a mayor velocidad la revolución industrial. Verdi, le da un vuelco a la idea de sociedad en la ópera, potenciando su aspecto más moralista –no así, puritana- o en cierto sentido “discriminatorio” con respecto a las “buenas costumbres” inculcadas por la tradición, el clero o los ancestros familiares. Para poder emanar esa idea en su propuesta de sentido, dota a Germont de dos aspectos, un en apariencia amoroso y cálido, y otro muy objetivo, directo y cruel.

Al igual que en el drama, de entrada ofende a la cortesana recriminándole –sin perder la compostura de un caballero- la futura perdición de su hijo por culpa de su relación. Piave ingeniosamente abrevia el texto dejando lo necesario, que a su vez, en varios fragmentos es lo más parecido a una traducción casi literal, y conduce dramáticamente la acción hasta la

construcción del primer *cantabile* interesante por parte de Germont, “*Pura siccome un angelo*” en el que le explica a *madamigella* Valéry la existencia de su hija, la hermana de Alfredo de la cual Violetta no tenía conocimiento.



Figura 7. Tema del amor paternal de Germont en el dúo con Violetta.

Aunque el tema expresa la bondad de un padre amoroso, al colocar sobre la palabra *angelo* la figuración rítmica de doble puntillo, da la idea que de entrada está evidenciando la pureza de aquel “ángel” que es su única hija y semióticamente está planteando una diferencia entre la casta y pura hermana de Alfredo y la descarriada.

Germont le explica a Violetta que si Alfredo continúa su relación con ella, el pretendiente de su hija desistirá en casarse con ella. Violetta, que no ha entendido las verdaderas intenciones de Germont, le manifiesta que está dispuesta a alejarse un tiempo de Alfredo, cuando es interrumpida por Germont quien le aclara que lo que en realidad ha venido a pedirle es que renuncie definitivamente a su relación con Alfredo.

Según algunos críticos, el objetivo de Duval de separar a su hijo de la cortesana, obedece más bien a intereses de tipo monetario. Marguerite es una “sin dote”, si su hijo formaliza con una “mantenida” que de entrada no genere ningún “capital disponible”, esa relación no constituye ningún beneficio al núcleo familiar, y por el contrario, va a generar fuertes egresos para un joven burgués de grandes aspiraciones en la Francia de aquel entonces.

Verdi, le quita a la fábula toda alusión monetaria –excepto en la escena en la que Alfredo ofende a Violetta lanzándole dinero a la vista de todos- y apunta toda su protesta al círculo social que denigra y cuida las apariencias, al grupo de hipócritas que se arrodillan en la iglesia y al mismo tiempo calumnian a terceros creyéndose con derecho de juzgar y degradar la reputación de otros.

En el caso de Germont, que vocifera como tema nuclear de su encuentro con Violetta, la pureza de su hija, es claro que le interesa resaltar la superioridad de ésta ante la cortesana por su virginidad como si se tratase de un producto con valor agregado. El padre de Alfredo prácticamente exige a Violetta sacrificar su amor para que una joven pura de buena familia pueda realizar su sueño de casarse con un joven de su condición.

En el siguiente cuadro es notorio advertir la delicadeza con que trata George Duval a Marguerite, -si bien ambos pretenden los mismos objetivos- frente a la dureza fría y directa con la cual Germont se dirige a Violetta:

<i>La Dame aux camélias</i>	<i>La Traviata</i>
<p>Marguerite Sí, comprendo que tiene razón. Me iré de París, me alejaré de Armand algunos meses, será muy doloroso para mí, pero lo haré por usted para que no tenga nada que reprocharme, además, la alegría de su retorno me hará olvidar el dolor de la separación, espero me permita que le escriba...</p> <p>Duval Gracias Marguerite, agradezco su inteligencia y su corazón, pero es otra cosa lo que pido, mi hijo...</p> <p>Marguerite ¿Otra cosa? Pero ¿qué más puede pedirme? ¡Gran Dios!</p> <p>Duval Escúcheme Marguerite. En virtud nuestros planes familiares, una ausencia temporal no es suficiente.</p> <p>Marguerite ¿Es que pretende que yo abandone a Armando definitivamente?</p> <p>Duval ¡Es necesario!</p> <p>Marguerite Oh, ¡jamás señor!</p>	<p>Violetta Ah, comprendo, deberé por un tiempo alejarme de Alfredo, doloroso sería eso para mí, sin embargo...</p> <p>Germont ¡No es lo que estoy pidiendo!</p> <p>Violetta ¡Cielos! ¿Qué más pretende? Ya he ofrecido demasiado.</p> <p>Germont Sin embargo no basta.</p> <p>Violetta ¿Quiere que para siempre renuncie a él?</p> <p>Germont Es necesario.</p> <p>Violetta ¡No... jamás! ¡Nunca!</p>

Tabla 9. Esquema del proceso de adaptación de un fragmento de la escena de Violetta y Germont.

A partir de este momento, Piave tomará parcialmente ideas semánticas del texto de Dumas, y dará riendas a su imaginación volcando las ideas narrativas de esta escena –centro medular de todo el conflicto- buscando cada *parola scenica* que Verdi necesita a fin de

llenar la atmósfera con aquellas “pocas palabras” que serán repetidas musicalmente. Un ejemplo que se podría mencionar es la respuesta de Violetta a Germont ante tal petición casi prepotente; ella le revela que padece de una enfermedad incurable y que el tiempo que le queda para vivir enamorada se acorta cada día que pasa. Según Castellani, una de las primeras frases que Piave adaptó para *La Traviata*, fue la que la protagonista canta a Germont «¿No sabe que mi vida está golpeada de una tenebrosa enfermedad?»²⁰. Con respecto a este punto, cabe mencionar, que aún hoy en día, en algunas producciones de *La Traviata*, se cambia “*d’atro morbo*”(de tenebrosa enfermedad) por “*d’altro morbo*” (de otra enfermedad) posiblemente pensando que “*atro*” es un término italiano en desuso que significaba “otro”, y si bien, es muy poco usado, fue un término que Piave buscó minuciosamente refiriéndose a una “siniestra”, “oscura”, “tenebrosa” enfermedad que llevará a la tumba a Violetta en pocos meses. (Castellani, 1982)

Cuando Germont se da cuenta que el amor de Violetta es real y no está dispuesta a renunciar a él, va a usar una estrategia más objetiva y calculadora recurriendo a la persuasión reflexiva, manifestándole que tarde o temprano Alfredo se cansará de ella y le abandonará recriminándole su pasado, y ella quedará en el más completo abandono, sin amigos, -ya que ha renunciado a su vida social por entregarse completamente a la relación con Alfredo- y morirá desahuciada y despreciada por todos.

Ante esas palabras crudas, pero que la protagonista toma como reales, entonadas en esa lúgubre tonalidad de fa mayor y con aquel ritmo marcado y seco a la vez, a Violetta no le queda más que doblegarse poco a poco ante Germont dándole la razón con sus tenues respuestas “Es verdad... es verdad”. A su vez, ella a cambio de ese sacrificio pide a Germont que algún día esa joven bella y pura sepa que una vez una mujer fue víctima de la desventura y sacrificó su amor por ella.

La adaptación del clímax de esta escena, fue minuciosamente adaptada por Piave trasladando los elementos dramatúrgicos fundamentales para dotar de sentido y acción a la narrativa, pero amoldando ese sentido hacia el núcleo de convicción de Verdi, el cual dirigía su especial atención hacia la idea de denuncia a la sociedad prepotente, en este caso, encarnada en el padre de Alfredo.

²⁰ Originalmente: ‘Non sapete che colpita d’atro morbo è la mia vita?’

En atención al análisis literario de la adaptación verdiana se puede observar en el siguiente cuadro el cambio de actitud de padre verdiano frente al padre dumasiano.

<i>La Dame aux camélias</i>	<i>La Traviata</i>
<p>Duval (...) A su edad, ¿puede uno comprometerse para toda la vida? ¿No cambia el corazón constantemente? Es muy probable que ambos estén engañados. No quiere escucharme.</p> <p>Marguerite Ya le escucho señor.</p> <p>Duval Está usted dispuesta a sacrificarlo todo por el amor de mi hijo; pero, si él acepta, ¿qué sacrificio equivalente podría ofrecerle a cambio? Disfrutará de sus mejores años, ¿y qué pasará entonces cuando llegue el hastío?, el cual llegará, como todo (...) Pero entonces, ¿qué ambición le estará permitida? ¿qué carrera brillante podrá ejercer? ¿Qué consuelo puedo esperar como su padre luego de haberme entregado por veinte años a procurarle todo para su felicidad? Vuestra relación no es el resultado de una atracción natural e inocente, ni de un cariño puro ni honesto, sino de una pasión material. ¿Qué quedará de todo ello cuando ustedes lleguen a viejos? ¿Qué le garantiza que cuando salgan las primeras arrugas sobre su frente no hará que caiga la vela de los ojos de Armand?</p> <p>Marguerite ¡Oh, qué realidad!</p> <p>Duval ¿Se da cuenta de la vejez que les aguarda tan vacía y estéril? Comprenda Marguerite, usted y mi hijo nacieron para llevar caminos diferentes. Si por un lado el azar los ha unido, forzoso es que la razón los separe. Durante tres meses ha sido dichosa, no malogre esa felicidad tratando de prolongarla inútilmente. Tiempo habrá en el que se sienta orgullosa de tal sacrificio. Es un hombre que conoce la vida quien se lo pide, un padre que se lo implora.</p>	<p>Germont Un día, cuando el tiempo marchite los encantos, cuando surja el tedio, ¿Qué será entonces? Piénselo,</p> <p>No tendrá usted consuelo ni en los más tiernos cuidados porque sus lazos no fueron bendecidos por el cielo.</p> <p>Violetta Es verdad.</p> <p>Germont Que se disipe el sueño seductor.</p> <p>Violetta Es verdad.</p> <p>Germont Sea usted de mi familia el ángel consolador. Violetta, por favor, piénselo, todavía está a tiempo.</p> <p>Es Dios que inspira tales palabras a un padre.</p>

Tabla 10. Esquema de un fragmento adaptado de la escena de Violetta y Germont.

Se puede advertir claramente que a la última frase de Duval, se le da un sentido diferente, haciendo de Germont una persona más manipuladora que emplea como recurso persuasivo

el nombre de Dios para llegar a la conciencia de Violetta, a través de ello intenta crear en la cortesana un sentimiento de culpa y por lo tanto se verá obligada moralmente a ceder ante el sacrificio de renunciar a su relación.

Finalmente, Violetta acepta el sacrificio. Verdi quiso mantener literalmente la frase de Dumas *«vous direz un jour à cette belle et pure jeune fille»* pidiendo a Piave que prácticamente realice una traducción fiel de la idea en la cual la protagonista evidencia la condición de la hermana de Alfredo es la antítesis de lo que ella nunca ha sido ni será, y en gran medida, por esa razón va a sacrificar su relación.

El compositor musicalizó ese texto con tal inspiración que hace de este, uno de los dúos verdianos más célebres del repertorio lírico mundial.



Figura 8. *Cantabile* de Violetta en el dúo con Germont.

Luego de unos inspirados compases, en el cual, Verdi pinta a Germont como un hombre sensible que se conmueve por el llanto de Violetta, ambos se dicen adiós.

Es posible que, a pesar de lo frío y directo que construye Verdi al personaje de Germont, su música lo describa en un par de situaciones como un hombre sensible capaz de conmoverse y sentirse tentado a ceder, aunque finalmente sus intereses familiares predominen sobre él. Quizá el compositor habría esperado un comportamiento tal de su padre o del mismo Barezzi, padre de su primera esposa, paradójicamente llamada Margherita, pero que en aquel entonces era una joven bella y pura, lo cual no habría sido posible decir de la Strepponi,

Una vez que Violetta queda sola en escena, siguiendo de cerca el drama de Dumas, escribe una carta de despedida destinada a Alfredo. Es en este punto de la ópera donde Verdi conduce la narrativa hacia el clímax de esta escena. La música se torna tensa a partir de la

llegada de Alfredo, quien ignora todo lo que acaba de acontecer entre Violetta y su padre. Luego de unos compases que denotan agitación, Violetta expresa en su canto la idea de un sacrificio de amor oculto en aparentes palabras de amor llenas de tal descarga emocional que hacen pensar a Alfredo que son producto de su nerviosismo y preocupación.

Este sería más que el tema de amor, la idea del sacrificio no revelado a Alfredo por parte de la protagonista.



Figura 9. Tema del sacrificio de Violetta.

Como es posible apreciar, es una melodía descendente de seis notas, la misma que en la tercera semi frase llegará al clímax del tema propuesto por Verdi. Una vez disipada la frase, y tras un leve “addio” de la protagonista, esta sale de escena.

En este punto, Verdi va a introducir una nueva modificación en beneficio más de la música que de la narrativa. En el drama original, Armand se queda solo en escena, toma la carta que Marguerite le hace llegar por Nanine y apenas la lee exclama un grito de asombro y amargura; mientras su padre, Duval, que ha entrado en escena pocos segundos antes se acerca a Armand, le abraza y exclama para sí mismo «¡Pobre muchacha... como ha de sufrir ahora!» (Refiriéndose a Marguerite). El compositor, presionado en parte por Varesi²¹, y en parte por la tradición de la ópera *belcantista*, que tenía como usanza bien aceptada por el público, el asignar una aria importante (ya sea de tipo cavatina o del ya mencionado modelo tripartito), decidió prolongar esta escena, concediendo una importante intervención musical al barítono.

²¹ Felice Varesi (1813-1889) Barítono italiano de origen francés. Debió sus primeros éxitos a la interpretación de algunos roles en varias óperas de Donizetti. Su fama y prestigio definitivo lo obtendría con la encarnación de los roles protagónicos verdianos de *Macbeth*, *Rigoletto* y *La Traviata*.

La justificación de esta intervención es mostrar a un padre en apariencia amoroso, afectuoso y benevolente con Alfredo. El aria, como tal, tiene interés fundamentalmente musical, el texto de Piave es inclusive repetitivo y en él hace alusión a las reminiscencias que quiere evocar Germont en su hijo acerca de su niñez y los hermosos años familiares que vivieron en Provenza.

Figura 10. *Aria de Germont. Primera sección del bloque tripartito.*

Para justificar la presencia de la *cabaletta*, -la misma que debe contrastar con el estado de ánimo apacible y lírico del aria- Germont apremia a su hijo a regresar al hogar donde no escuchará regaños ni reproches y en el cual un padre y una hermana afectuosa esperan ser consolados por su retorno.

Finalmente, Alfredo interrumpe el canto de Germont en cuanto descubre sobre la mesa, una invitación dirigida a Violetta por parte de Flora a una fiesta que ofrecerá en su casa. Iracondo y cegado por los celos, creyendo que la cortesana le ha abandonado para retomar su vida ligera, exclama “¡Ah, ella va a la fiesta! ¡Debo vengar esta ofensa!” y sale de escena seguido del padre que en vano trata de detenerlo.

Esta presencia del padre de Alfredo al final de la escena, da un evidente cambio en la producción de sentido. Verdi, a más de introducir un aria para el barítono, está dando una connotación más al personaje, lo otorga el elemento contradictorio del sentido humano y afectuoso, inclusive, le dota de una aparente aflicción ante el sufrimiento de ambos.

A partir de este punto, en la ópera, el padre del protagonista no solo encarnaría al personaje antagónico, sino que además, es el referente de la sociedad prepotente que Verdi quiere mostrar. Dicho en otro modo, Dumas refleja en el padre de Armand la inclemencia de una sociedad burgués con evidentes intereses monetarios: la sociedad parisina. A Verdi, por el contrario, no le interesa hacer hincapié en manifestar la idea de una sociedad burguesa materializada en una idiosincrasia capitalista, sino, retratar a un grupo humano que juzga y condena a otros basados en sus principios morales y religiosos que les han sido inculcados desde toda la vida. Es prácticamente reflejar el gran episodio de vida que padeció en su relación con la Strepponi, del cual fue víctima de habladurías y calumnias.

En la segunda escena del segundo acto de la ópera –originalmente cuarto acto en el drama de Dumas- Verdi aprovecha la idea de la festividad en casa de Flora para introducir danzas y grandes coros que representan gitanas y toreros. Cabe mencionar no era la primera vez que el compositor incursionaba en la temática española concerniente a los gitanos –de la cual era un gran admirador- pues, acababa de componer *Il Trovatore*, ópera en la que sus protagonistas son gitanos. No obstante, en su ópera anterior los gitanos son personajes inherentes a la producción de sentido, no así en *La Traviata*, donde su presencia será justificada con el mero objetivo de brindar un color local a las festividades y a la música.

Al igual que en el drama dumasiano, Alfredo asiste a la fiesta de Flora con el objetivo de encontrarse con Violetta. Esta asiste a la fiesta en compañía del Barón de Douphol tal cual la protagonista del drama original lo hace en compañía de Varville. Piave adapta casi toda esta escena abreviando el texto a fin de transformarlo en un libreto lo más conciso y concreto posible que logre encaminar las ideas nucleares de Verdi.

Siguiendo el drama, en la ópera Alfredo recrimina en público a la cortesana, le ofende delante de todos los concurrentes. En este punto Verdi vuelve a modificar el drama original dándole un nuevo giro dramatúrgico a la situación. Introduce de nuevo al padre de Alfredo.

Este irrumpen en casa de Flora en el preciso instante en el que su hijo ofende delante de todos a Violetta. Germont, se acerca a Alfredo y dirigiendo a este en tono austero casi amenazante le increpa diciendo «Se vuelve digno de desprecio quien aun en la ira ofende una mujer».

GERMONT
(con d'agito fuoco)

LARGO

grandioso

Di sprezzo degno sè stesso rende chi pur nell'ira la donna of...

fende... Dov'è mio figlio?... più non lo vedo; intende, intende più AL...

Figura 11. Escena de la irrupción que hace Germont en la fiesta de Flora.

Como se puede apreciar, el declamado asignado para Germont involucra un cambio de metrónomo pasando de un precedente *velocissimo* a un tenso *largo* en el que, a partir de cada pausa que realiza el personaje, la orquesta responde con inquisidores acordes disminuidos aplicando una figuración similar a la anapéstica.

Resulta lógico pensar que Verdi pretende evidenciar la figura paterna como eje inherente en el transcurso de los acontecimientos de la fábula. Para Verdi, -no así para Dumas-, el padre no es solo la figura paterna que vela por los intereses familiares, sino la encarnación de una sociedad inclemente que calumnia y discrimina, pero que a la vez guarda las apariencias en público; de otro modo, no tendría sentido el proceder de un padre que ofende, no solo a Violetta desde el momento en que le pide tal sacrificio por el bienestar de su “bella y pura” hija, sino a todas las mujeres que considera que no están a la altura de un joven de buena familia como Alfredo.

6.3. Tercer acto

Verdi le asigna un preludio que describe el abandono, el desahucio de la protagonista en su habitación mientras transcurren los días de carnaval.

SCENA ED ARIA

VIOLETTA

Violetta dorme sul letto; Annina, seduta presso il caminetto, è pure addormita.



Figura 12. *Tema del abandono en do menor que abre a manera de preludio el tercer acto.*

Como se puede apreciar, el tema que presenta Verdi es prácticamente el mismo del preludio inicial de la ópera, pero transportado en do menor; es como si la tonalidad de si menor asignada para el tema fuese solo un recuerdo, y do menor la cruda realidad.

Violetta está siendo asistida por la única persona que le es fiel: Anina, su doméstica. En el drama original, Dumas hace aparecer en escena pocos minutos después del inicio del acto a manera de visita, a Gaston, luego al doctor, luego a Prudence, la amiga “parásito” que, cumpliendo su función, solo visita a Marguerite con fines económicos y finalmente a Armand.

Verdi, prefirió suprimir las pocas visitas a la protagonista, y resumió todo a la visita del doctor –y obviamente de Alfredo-, pero aquí vuelve a resaltar por última vez la figura del antagonista, quien hace su arribo pocos instantes antes del final.

Al levantarse el telón en este último acto, Piave adapta el libreto de tal modo que el espectador tenga una clara idea de la situación de la protagonista.

Resulta evidente que Anina permanece a su lado casi todo el tiempo. Verdi presenta de nuevo, como recurso compositivo, el *recitativo* prácticamente sin acompañamiento, el

mismo que denota la idea de naturalidad en la parsimonia del diálogo entre los personajes, pero ofrece también la idea de debilidad, de penumbra y enfermedad.

Figura 13. *Recitativo sin acompañamiento entre Violetta y Annina del tercer acto.*

Es casi seguro que resultó de especial importancia para Verdi transcribir, si no del todo, al menos la idea principal de aquella entrevista entre el doctor Grenvil y Violetta. Piave, tratando en todo momento de adaptar exclusivamente aquello que resulte imprescindible para el mensaje de las ideas narrativas del drama, traslada el texto de Dumas de este modo:

<i>La Dame aux camélias</i>	<i>La Traviata</i>
Doctor ¿Cómo se encuentra?	Dr. Grenvil ¿Cómo se siente?
Marguerite Físicamente mal, pero de espíritu mucho mejor. Anoche tuve tal miedo de morir que hice venir a un sacerdote. Me sentía desesperada y triste, sentía pavor por la muerte. Llegó el confesor, y al parecer se llevó con él mis males. (...) Anoche finalmente he logrado conciliar el sueño sin ningún disturbio.	Violetta Sufre mi cuerpo, pero tranquila tengo el alma. Ayer en la tarde me confortó un pío ministro. La religión es el alivio de los sacrificados.
Doctor Eso está muy bien. Si sigue así, le prometo que para la primavera estará completamente curada.	Dr. Grenvil ¿Y anoche?
Marguerite Gracias doctor, usted tiene el deber de decirme todo eso. Cuando Dios dijo que la mentira es un pecado, hizo una excepción con los médicos, permitiéndoles mentira tantas veces al día como enfermos visiten.	Violetta Tuve un sueño tranquilo.
	Dr. Grenvil Entonces, tenga valor. La convalecencia no está lejos.
	Violetta La mentira piadosa ha sido concedida a los médicos.
	Dr. Grenvil Adiós. Hasta más tarde.
	Violetta No me olvide.

Cuadro 11. Esquema del proceso de adaptación de la escena entre Violetta y el doctor Grenvil.

Al igual que en el drama original, la protagonista recibe una misiva de parte del antagonista. Sin embargo, en la versión dumasiana, la figura del padre, a pesar de reflejar en sus palabras un cierto tono de arrepentimiento, se mantiene distante en su carta. Verdi, por el contrario, refleja la idea de un padre que, consciente de su culpa, le asegura que irá en persona a pedirle perdón.

Luego de leer la carta, Violetta exclama que es demasiado tarde. Dándose cuenta que la enfermedad la ha consumido en poco tiempo, entona su última aria, “*Addio del passato*” que Verdi escribe en la fría tonalidad de la menor y que evoca la idea de la despedida a la vida, la desesperanza. Es en esta romanza donde Piave escribe por única vez la palabra que tiene por título la ópera:



Figura 14. Aria “*Addio del passato*” en la que Violetta expresa su final conmovedor.

A la llegada de Alfredo, Verdi recurre por última vez a la forma tripartita en el dúo del tenor y la protagonista. El aria inicia con el célebre “Parigi o cara”, momento en el que ambos se hacen ilusiones de volver a estar juntos. La excusa que encuentran Piave y Verdi como texto para el tempo di mezzo es la resignación de Violetta al entender que ya sus minutos están contados. En la *cabaletta*, Violetta lamenta su situación de vida, mientras Alfredo la exhorta a mantener la fe hasta el final.

En este punto entra en escena Germont tal como lo había prometido en su carta. Esta es una de las modificaciones que Verdi ha decidido para dar un significado particular al personaje antagonístico. Germont llega arrepentido y delante de Violetta es recriminado por Alfredo, acusándole del rápido deterioro de la salud de la cortesana como causa del sacrificio que la sumió en tal estado de depresión.

Finalmente, siguiendo de cerca el drama de Dumas, la protagonista entrega a Alfredo un medallón con su imagen, diciéndole que aquella es la imagen de sus días de vitalidad y amor, y que si algún día llega a su vida una mujer pura merecedora de su amor, le muestre aquel retrato y le recuerde que desde el cielo ella estará rogando por ambos.

La presencia de Germont desde el punto de vista musical es de poca relevancia. Es lógico pensar que Verdi quiere mostrar hasta el final de la obra la figura de un representante de esa sociedad cruel ahora arrepentida y con un gran sentimiento de culpa.

7. Conclusiones

En el presente trabajo, se ha logrado determinar el grado de influencia que tiene una obra dramática en la recepción del espectador; cuando ésta ha sido puesta en música tras pasar por un proceso de adaptación es sustancialmente variado con respecto a la obra literaria original.

Si bien es cierto, *La Dame aux camélias*, como obra literaria, debe su celebridad primordialmente a su forma narrativa, hoy en día, son muchos los conocedores y aficionados a la ópera, que asocian las arias y dúos de *La Traviata*, a la novela de Dumas, no así al drama del tema en cuestión.

Sin embargo, ha sido Verdi que, introduciendo en su núcleo de convicción dramática, algunos elementos que evocan detalles de su vida personal, quien le ha dado otro punto de vista a través de su música al mito romántico. Piave, a su vez, mediante su estilo poético, ha inmortalizado cada frase que ha ido trascendiendo a través de un siglo y medio, dotando de sentido dramático y retórica la narrativa verdiana.

Quien lee minuciosamente la novela, y luego, asiste a una representación de la ópera, es muy probable que advierta en su percepción los cambios en la idea de la fábula, ya que el mensaje ha sido modificado, no se aleja del todo de tema principal ni de la narrativa de los acontecimientos, pero el enfoque tiene otra dirección. Para Dumas, la crítica es hacia una sociedad burguesa con intereses más monetarios que morales, en cambio, para Verdi, la denuncia va dirigida hacia una sociedad llena de prejuicios ancestrales, morales y religiosas, pero de igual manera hipócrita.

Ahora bien, si por una parte se ha de tener en consideración que en el proceso de adaptación que se ha analizado en el presente trabajo, el contexto histórico del mismo tenía claras tendencias al “divismo” y en más de una ocasión, los compositores cedían ante las solicitudes hechas por los solistas con el mero objetivo de lucimiento vocal, también cabe destacar, que el compositor no solo añade a la ópera tintes personales. Sino que además, describe al personaje de Germont como un padre más instigador que moral, como un ser que tal vez, al igual que Violetta, ha sido víctima de su entorno, casi pudiendo suponer que

ha sido criado bajo las más estrictas normas éticas sociales que eran motivo de aceptación o repudio en aquel entonces.

Por lo tanto, éste es uno de los aspectos propuestos por el compositor que evidencian la introducción de experiencias personales que fueron parte de su permanencia desagradable en Busseto en su relación amorosa con la Strepponi. Aquí, el eje principal de cada versión, tanto la que ofrece Dumas en su drama como aquella expuesta en *La Traviata*, es la musa inspiradora. Dumas narró en clave su historia amorosa con Alphonsine Plessis; Verdi, a su vez, sin desviar la fábula ni la trama del mito, incluye en su propuesta de sentido una especie de denuncia a aquella sociedad de la cual fue víctima de habladurías y vilipendios, en el proceso de adaptación y valiéndose de la capacidad literaria de Piave.

8. Bibliografía

8.1. Bibliografía primaria

Bonomi,I. (2013) «Lingua e dramaturgia nei libretti verdiani» (INCONTRI DI STUDIO). - En: Un duplice anniversario : Giuseppe Verdi e Richard Wagner : incontro di studio, Milano, 25 gennaio 2013 / [a cuidado de] I. Bonomi, F. Cella, L. Martini. - Milano : Istituto lombardo di scienze e lettere, 2014. - pp. 133-164 (Convegno Un duplice anniversario : Giuseppe Verdi e Richard Wagner / [1813-2013] tenutosi a Milano nel 2013). Recuperado el 4 de agosto del 2017 de: <http://www.ilasl.org/index.php/Incontri/article/view/122/124>

Castellani, R. (1982). *La vida de Verdi*. Recuperado el 14 de agosto de 2017, de Gabi Navarro: <https://www.youtube.com/watch?v=d4dDeRpA2T4>

Etayo, M. (2010). *La ciudad moderna y sus espacios en la ópera*. (U. C. Madrid, Ed.) Recuperado el 12 de marzo de 2017, de <http://eprints.ucm.es/11212/1/T32172.pdf>

Gentile, G. T. (2015). *Dizionario Treccani*. Recuperado el 15 de 08 de 2017, de [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-piave_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-piave_(Dizionario-Biografico)/)

Milza, P. (2006). Verdi y su tiempo. En P. Milza, *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires: El Ateneo.

Ruocco, D. (4 de noviembre de 2010). *Amleto.tk*. Recuperado el 4 de agosto de 2017, de <http://www.amleto.tk/2010/11/verdi-piave-e-rigoletto.html>

Santana, L. (2013). *Diálogos entre francia y españa: la traducción de los libretos de carmen y de el retablo del maese pedro*. Recuperado el 23 de junio de 2017, de <https://hera.ugr.es/tesisugr/22467701.pdf>

Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus S.A. .

Tellez. (1992). La traviata. En J. L. Tellez, *La Traviata*. Madrid: Cátedra.

Tellez, J. L. (13 de abril de 2015). *Teatro Real*. Recuperado el 21 de agosto de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=VBRyOML4Hlg>

Vidal, H. (2015). *Giuseppina Strepponi La "traviata" de Verdi*. Buenos Aires: Dunker.

8.2. Bibliografía secundaria

- Calzadilla, R. (2006). *El canto y la creación artística*. La Habana: Unión.
- Dumas (hijo) A. (2008) *La dama de las camelias*. (Novela) Quito: Libresa S.A.
- Dumas (fils), A. (1855) *La Dame aux camélias, pièce en cinq actes, mélée de chant*. París: Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs.
- Fischer-Lichte, E (1999) *Semiotica del teatro*. Madrid: Española by Arco/Libros S.L.
- Gheusi, J (1979) *Donizetti*. Madrid: Espasa-Calpe S.A.
- García J.L. (2003) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis S.A.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Romera, J. (2016) *Teatro y música en los incios del siglo XXI*. Madrid: Verbun, S.L.
- Verdi, G. (1878) *La Traviata*. Milano: Ricordi Music Publishing S.p.a
- Vitale, F. (2010) *La Dame aux camélias: Trasposizioni di un mito*. Anno XVIII – 2/2010. *L'Analisi Lingistica e letteraria*. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Recuperado de:
<http://www.analisilinguisticaletteraria.eu/wpcontent/uploads/2015/02/201002VitaleC.pdf>
- V.V.A.A. (2011) *Viva Verdi, le trame delle sue opere*. Turín: UTET Editori.