

## **El amor y la muerte tenían precio**

Jorge Fernández Guerra

*La traviata* es una ópera que plantea curiosos problemas desde el punto de vista de su reabsorción cultural en los tiempos que corren. Como ópera, es una de las más populares de todo el repertorio. [Operabase](#), por ejemplo, la sitúa en primer lugar en número de representaciones por todo el mundo en el período 2007-2012. Y la historia misma de Alexandre Dumas hijo, al margen de la ópera de Verdi, está inscrita en el imaginario sentimental de todo el siglo XX. ¿Quién no recuerda la lánguida mirada de Greta Garbo como la inmortal *Dama de las camelias*? No obstante, su sustancia no deja de estar expuesta a cambios notables de enfoque. ¿Sigue siendo similar, siquiera vagamente, la consideración del amor, la sentimentalidad y las convenciones sociales en ese siglo y medio largo transcurrido desde el estreno de la ópera? Al margen de que la respuesta sea inevitablemente negativa, resulta sumamente interesante evaluar esos cambios para ver qué nos dice esa venerable historia de amor y, en consecuencia, cómo se interpreta hoy la narración de la más célebre cortesana de la literatura europea del Romanticismo.

Y, antes de entrar en esa evaluación, interesa aclarar esa usura del tiempo, porque nos da las claves de si una reposición de *La traviata* en nuestros días es un acontecimiento cultural, un acto de nostalgia o un inevitable fetichismo lírico al que tan aficionados son esos «públicos de toda la vida» de los teatros de ópera.

*La traviata* cuenta la historia de amor entre una cortesana y un buen burgués. Alfredo Germont ama a la mundana Violetta y consigue transmitirle ese amor hasta el punto de que ella lo deja todo por él y se van a vivir juntos al campo, fuera del pecaminoso París. En ese momento interviene el padre de Alfredo y consigue convencer a Violetta de que ese amor mancilla la reputación familiar y puede arruinar un noble matrimonio de la hermana menor de los Germont. Violetta accede a sacrificar su amor, a sabiendas de que su enfermedad le deja poco tiempo de vida. Alfredo, al saberse abandonado, pierde los estribos y la humilla en público, al tiempo que reta a duelo al aristócrata que protege a la sacrificada mujer. El final es la escena de la muerte de Violetta, esa temida cita que se echa encima meses después del estallido. El padre Germont, mortificado por el dolor causado al solicitar tal sacrificio a la cortesana buena, le escribe anunciándole que ha contado todo a Alfredo y que viene a visitarla para que lo perdone. Ambos llegan a tiempo de que Violetta muera en brazos de su único amor.

Esta historia, supuestamente poco verosímil, tiene bases reales: son las de Marie Duplessis, amante de Alexandre Dumas hijo, e incluso de Franz Liszt. Dumas la contó en su *La dama de las camelias* y la convirtió luego en pieza teatral, la que vio Verdi. La ópera tiene, entre otros atractivos y novedades, la característica de que su argumento era estrictamente contemporáneo del momento en que se estrenó, algo inusual, aunque

el temor a la reacción de público y quizás a la censura deslocalizó el período de la historia y lo trasladó un siglo atrás, si bien tres décadas más tarde se recuperó la idea original de hacer transcurrir la historia en el momento histórico de la narración operística. Y es que, en el ámbito de la ópera, *La traviata* se había convertido en paradigma del realismo.

La idea de convertir a una conocida cortesana parisiense en figura clave de la sentimentalidad de la burguesía tiene mucho de sorprendente. De hecho, esta ópera basó la fuerza de su mensaje en una difusa denuncia de la doble moral amorosa de su época. ¿Cómo era posible que una cortesana (una variante lujosa y distinguida de la prostituta) se convirtiera en referencia del amor auténtico, generoso y leal hasta el sacrificio supremo? Este punto de vista tenía consecuencias colaterales seguramente indeseadas, por ejemplo, que el recto y moral Giorgio Germont, el padre, se convirtiera en el brazo cruel de la moralina burguesa, o que el hijo, el célebre Alfredo, mostrara rasgos de inmadurez notables, que rayan a veces en la insensatez.

Sea como fuere, esta historia de amor ha impregnado el imaginario de generaciones de jóvenes hasta que la visión del amor ha desfigurado el dibujo original. En la ópera de Verdi a partir del libreto de Francesco Maria Piave, al igual que en la novela de Dumas, el amor verdadero se convierte en el cortocircuito que obtura una maquinaria social bien engrasada: los matrimonios tendían a perpetuar el sistema social y la pulsión sexual quedaba para los márgenes del sistema, los prostíbulos o esos protectorados amorosos que podían permitirse las grandes fortunas. Que una prostituta o una cortesana o una mantenida se enamorara y pusiera en peligro el libre intercambio sexual, sólo articulado por el pago de servicios, y especialmente que manchara reputaciones, constituía un muy serio problema. Y Alfredo y Violetta estaban creando uno de esos problemas que el padre del chico se afana en resolver, aunque es la oportuna muerte de la chica la que provoca la mejor solución.

¿Cómo puede traducirse algo así a nuestros días? Es este un excelente tema de especulación cultural y social. Pero cuando se trata de reponer esta ópera, la tradición moderna parece indicar que hay que revolverlo todo para que la puesta en escena nos proporcione claves de hoy. Esto Verdi lo pone difícil, pues la ópera plantea, además, un doble problema: en primer lugar, el conflicto amoroso se ha desplazado en nuestros días, especialmente para las nuevas generaciones, por más que para las de mayor edad todavía haya rasgos en esta historia que se parezcan a su ya lejana educación sentimental. En segundo lugar, el realismo intrínseco de la narración admite pocas modificaciones verosímiles.

El filósofo Slavoj Žižek comenta (en la película-conferencia [The Pervert's Guide to Ideology](#)) que el sistema político social del presente impone a la gente una suerte de obligación de gozar, hasta el punto de que la culpabilidad actual se sitúa en la experiencia de no gozar lo suficiente. En *La traviata* se habla mucho de gozo, de alegría y de diversión, pero allí todo ello es culpabilizante y el amor verdadero es la terapia. Actualmente, si seguimos la interpretación que Žižek proporciona de la época, el gozo es norma obligada y el amor «verdadero» es, a lo sumo, un simple fantasma del gozo. Adivino las sonrisas irónicas de nuestros abuelos sugiriendo que aquellos gozos tenían un delicioso sabor a prohibido que nuestros obligados gozos no tienen. Quizás. Pero el drama de Alfredo y Violetta reside en el accidente que acechaba para quien se

balanceaba en el delicado alambre de la prohibición.

Pero hay otro elemento trascendental: el circuito económico enredado en las relaciones sociales y amorosas. En *La traviata* hay una cosa muy clara: el que ama, paga. Este podría ser el esquema básico del comercio amoroso ejercido desde la profesión más antigua del mundo. Parece norma que el que paga sea siempre el varón. Pero, cuando Violetta se enamora, es ella la que paga. Los datos son claros: en el segundo acto, ella sostiene la economía de la residencia de la pareja en una casa de campo. Cuando Alfredo lo descubre, se indigna y promete resolverlo, es decir, pagar. Pero la pregunta es: ¿y cómo es que lo descubre tan tarde? ¿Es que no imaginaba que alguien tenía que estar pagando los gastos? Luego llega el padre, convence a Violetta para que rompa, ésta accede, marcha a París y retorna a su antigua vida de cortesana como protegida del barón Douphol. Curiosa celeridad: o paga o cobra sin un minuto de vacío. En la siguiente escena se produce la violencia de Alfredo, cuando tira a la cara a Violetta el dinero que acaba de ganar en el juego. Con ello, Alfredo insulta a Violetta, proclamando que está pagándole el amor que le debía. Sugerir con este gesto que está llamándola prostituta tiene algo de sorprendente, ya que es lo que era; pero lo que Alfredo parece olvidar es que en ese verano en el campo es ella la que paga, lo que lo pone a él en una curiosa situación, si es que se trata de definir quién paga por dar amor y quién cobra, y cómo se define esa situación.

Todo esto no son anécdotas en la historia: los autores (Dumas - Piave - Verdi) dejan muy claro que existe una monetarización de la práctica amorosa que no se limita a la cortesana que cobra. Estamos, en 1853, en plena fetichización de la mercancía que Marx, riguroso contemporáneo de Verdi, estaba fijando en su exilio de Londres prácticamente por esas fechas. La mercancía amorosa se debatía entre vapores de idealización, matrimonios «bendecidos por el cielo» (como dice Giorgio Germont), prostitución con distintos grados de elegancia o incluso esa pareja de hecho que forman Violetta y Alfredo antes de que el padre la rompa. Y Violetta tenía que mirar por sus finanzas. De hecho, muere con deudas que deben saldarse con una subasta de sus bienes que en *La dama de las camelias*, de Dumas, aparece narrada con todo detalle, como el de ese famoso libro de Marguerite Gautier (que así se llama en el drama de Dumas) con dedicataria de Alfredo, *Manon Lescaut*, sobre su célebre antecesora en lances amorosos. En la ópera no da tiempo a contar esa subasta, pero, curiosamente, David McVicar, el director de escena de la producción del Teatro Real, la cita en el inicio de su propuesta madrileña.

En realidad, todo esto convierte a *La traviata* en una ópera protomarxista. Todo tiene un valor monetario en esta historia: el amor, el desamor, la honorabilidad, la reputación, las fiestas, la diversión, la venganza, la enfermedad e, incluso, la muerte. El único pecado imperdonable en ese modelo de sociedad es el mismo de *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, de Kurt Weill y Bertolt Brecht: no tener dinero, y es el pecado en que incurren los jóvenes revoltosos de *La Bohème* medio siglo después (al menos en la versión operística de Puccini, ya que la historia original de Henry Murger transcurre en el mismo París de Luis XVIII) donde también hay amor, desamor y muerte por tuberculosis, pero sin dinero.

¿Existe alguna posibilidad de torcer esta historia para «modernizarla» desde el ámbito de la puesta en escena, aunque sólo sea desde la habitual patochada con la que nos

obsequian algunos *registas*? Pues parece que no, si nos atenemos a la experiencia. Y dejarla como está significa caer en los convencionales salones burgueses de telas rojas, mobiliario Luis XVIII y carrozas, que es, por otra parte, la solución menos comprometida. Al fin y al cabo, la emocionalidad es muy fuerte y la música es tan extraordinaria que enseguida nos hace olvidar cualquier distracción visual.

Cualquier tercera vía es delicadísima, y se agradece –aunque canse rápidamente– que David McVicar se atreva a sugerirla. A saber, si el sentimiento amoroso actual podría manifestarse como el negativo del que retrataba el siglo romántico, ¿por qué no proponer una visualidad negativa en este montaje? Se trata de una buena idea pronto arruinada por el cansancio del color negro que domina toda la producción. Y es que los colores los carga el diablo y el negro debe de ser el color predominante del primer círculo del infierno. La idea sólo se salva porque, bueno... había que intentarlo.

Si, pese a lo loable del intento, la puesta en escena de McVicar es agotadora es debido a que no hay muchas más ideas. Los movimientos de grupos son normalitos; los decorados, aparte de ser negros, imitan el realismo básico de la narración y alguna otra sugerencia refrescante se disuelve enseguida en su obviedad, como sucede con el inicio del segundo acto, en el que Violetta yace desnuda en la cama, pero más que el desvelamiento de una realidad sexual que, por otra parte, es evidente, termina pareciendo una publicidad de crema corporal.

De todos modos, no hay que ser demasiado duro con este montaje: resulta muy difícil «torcerle el cuello a este cisne». Y, sobre todo, no hay que ser demasiado duro porque cualquier *Traviata*, en nuestros días, se salva desde la versión musical. Esta ópera verdiana es formidable en su partitura, y da igual que te la sepas de memoria: tiene una fuerza y un nervio emocional que van más allá de cualquier elogio.

La discusión cualitativa en cualquier reposición siempre terminará girando en torno a lo apropiado del reparto, la adecuada conducción de la partitura y el talante dramático de unos cantantes que se examinan en esta cima de la emoción encarnada en el canto. Cualquier soprano va a tener encima la presión de décadas de versiones en las que se respira la huella de las más grandes (Callas, Caballé, Sutherland, Cotrubas, Scotto...). Otro tanto ocurre con el tenor, ese Alfredo que debe hacerse perdonar su tontuna emocional desde una línea de canto que hicieron suya voces como las de Kraus, Bergonzi, Pavarotti, Alagna o Domingo. El triángulo lo completa el inevitable barítono verdiano, que asume el papel de padre y tiene muy buenos momentos que están en la memoria de cualquier aficionado.

El Teatro Real ha hecho una propuesta ancha: dieciséis representaciones para lo que se supone que buscaba una afición con sed de *La traviata*. Si tenemos en cuenta el práctico agotamiento del billeteaje de toda la producción, el cálculo no está desencaminado: se la quería ver y oír en el Real. Naturalmente, dieciséis representaciones no se asumen con un reparto único, porque eso ya no es posible. Y los tres roles principales cuentan con una rotación de tres repartos. El principal (que es el que he visto) cuenta con la presencia de la soprano albanesa Ermonela Jaho, magnífica de presencia física y muy solvente en los agudos de las temibles vocalizaciones de Violetta. Sus graves son más problemáticos, pero se afianza según va calentándose la voz. En conjunto es una Violetta muy estimable, pese a la asignatura pendiente de la

dicción italiana; son fascinantes sus *pianos* y sus susurros a *mezza voce* y puede llegar a ser una Violetta de referencia.

Junto a ella, el tenor Francesco Demuro está algo más a medio hacer, pero el respetable es más agradecido con este papel, aunque sólo sea porque la inmadurez de carácter del personaje parece no desentonar con un metal vocal más vacilante, por más que ya haya hecho Alfredos en Venecia y Nueva York y muestre recorrido para crecer. El padre, el barítono, está encarnado por el español Juan Jesús Rodríguez en este primer reparto (para el tercero se cuenta con una leyenda viva: Leo Nucci). Rodríguez tiene una excelente materia vocal y un muy buen enfoque de Verdi. En el Real ya ha hecho varias cosas, todas dignas, y se ha atrevido incluso con repertorio contemporáneo (*Divinas palabras*, de Antón García Abril, y *The Bassarids*, de Hans Werner Henze). Su presencia redondea con plenitud un reparto que, en conjunto, es más que digno.

En el apartado de la dirección musical, Renato Palumbo brinda una buena lectura de la partitura, sobria y segura, muy concertada, pero podría pedirse algo más de refinamiento en el sonido, esa maravillosa orquesta verdiana que, en esta ópera, hace brillar la cuerda sin violentarla. No son raros los momentos en que el sonido orquestal llega a cubrir a las voces, defecto puntual no demasiado grave, pero que un verdiano no debería permitirse ni una sola vez. El Coro del Teatro Real se gusta en una ópera siempre vistosa para ellos y la coreografía de Andrew George está bien resuelta pese a algún detalle forzado, como ese cancán que difícilmente se hubiera bailado en un salón privado.

En conjunto, la versión que ha traído el Teatro Real parece gustar al respetable sin apasionar. En el plano de la lectura escénica es ligeramente moderna, aunque sin extraer de ello ningún rasgo diferencial; como consecuencia de ello tampoco se sumerge en la orgía de romanticismo que muchos esperan. Y es que se trata de una ópera que puede llegar a ser una trampa para quien no entre con un compromiso previo, ya sea con una versión convencional o con una idea rompedora que, en este título, puede ser fácilmente un desgarró. McVicar ha querido, seguramente, no pecar ni de lo uno ni de lo otro: discutible elección. En cualquier caso, hay ingredientes como para que el aficionado que lleva esperando años una *Traviata* en el Real se vaya a casa contento: Verdi está siempre detrás de cualquier elección de una producción y no falla, y menos en esta ópera creada en estado de gracia. En cuanto al marxismo subyacente, no hay de qué inquietarse y, de hecho, nadie lo hace: es un marxismo romántico y sólo nos dice que siempre se salva el sistema.