

La aparición de Giuseppe Verdi inicia una era en la historia del melodrama italiano del Ochocientos. La situación política de Italia en las décadas de 1830 y 1840 fue en tal sentido decisiva. No extraña que la ópera haya sido un reflejo y una consecuencia natural, tratándose del más popular y el más sentido de los géneros artísticos de ese país.

El Congreso de Viena de 1815 había creado el nuevo mapa político de la península, con un restablecimiento de la influencia austríaca que resucitó el absolutismo monárquico. Italia, resquebrajada en su unidad y sometida, iniciaba el lento y duro camino hacia una ansiada unificación y un vehemente deseo de libertad. Grupos minoritarios y clandestinos, como los carbonarios napolitanos, deficientemente organizados, habrían de iniciar virulentas campañas de agitación en contra de la nueva estructura política del país. A lo largo de la década de 1820 y hasta 1830, constantes

revueltas, siempre reprimidas violentamente, agitaron los Estados pontificios y los ducados de Parma y Módena. En 1848 diversos hechos harán cristalizar una corriente ideológica en la que por vez primera se afirman con claridad los ideales de unificación y liberalización, con lo cual se marca el proceso definitivo con vistas a integrar el país.

En este panorama histórico cobra inusitada fuerza popular el arte naciente de Verdi. En momentos dramáticos para los patriotas italianos, que encontraban su destino en las cárceles, en el exilio o en la muerte, el melodrama amoroso de Bellini y Donizetti necesitaba girar el rumbo. Ahora Italia esperaba de su propia música, de su ópera, un acento viril y heroico que reflejara la vehemencia de la juventud liberal. En su *Filosofía de la música*, de 1836, el pensador y político italiano Giuseppe Mazzini, que por entonces ya había fundado la Giovane Italia y había dirigido dos sublevaciones contra el Piamonte, invocaba al *dramma musicale* a asumir su responsabilidad frente a los acontecimientos. La ópera, entonces, formaba parte de su programa republicano y nacionalista. La reforma debía llegar casi enseguida, al despuntar hacia 1840 el arte comprometido de Giuseppe Verdi, cuyos protagonistas serán ahora el pueblo y sus héroes.

Antes de *Nabucco*, que vio la luz en 1842, el músico aún no se había encontrado. Sus dos óperas anteriores, las primeras de su larga lista (*Oberto* y *Un giorno di regno*), no habían logrado aún sacudir su imaginación y su portentosa sensibilidad musical. Refiriéndose a *Nabucco*, en cambio, él mismo dirá: *mi carrera artística comenzó con esta ópera*. Entre aquéllas y ésta, no sólo mediaban treinta meses de duro e intenso trabajo. El estreno de *Un giorno...* le había hecho conocer el sabor amargo del fracaso; pero, por encima de esta contingencia artística, el joven músico se había encontrado duramente golpeado por la fatalidad a raíz de la muerte de su mujer, Margherita Barezzi, y de sus dos pequeños hijos. Sumido en una abismal soledad, había resuelto renunciar a sus sueños de compositor, cuando ese *Nabucodonosor* de Temistocle Solera pudo arrancarlo de la desolación y el abandono.

El éxito de *Nabucco*, cuando su estreno en el teatro Alla Scala de Milán, no sólo obedece a razones de índole artística, sino que es preciso proyectarlo en el proceso histórico del momento. En medio de una ciudad como Milán, dominada por las fuerzas austríacas, y abrumados sus ciudadanos por una censura asfixiante, sólo por la vía de la historia antigua era posible encender los ánimos de sus compatriotas, en una comunica-

ción que, más allá del mensaje de libertad y unidad de su pueblo, afectará lo más profundo de la sensibilidad nacional. El invasor austríaco aparecerá así, a través de la dramaturgia verdiana de aquellos años, representado por el opresor babilónico en el caso de *Nabucco*, de la misma manera que lo identificaba con los hunos, que sembraban destrucción y muerte, en el caso de *Attila*, o con el opresor sarraceno en *I lombardi alla prima crociata*. Temas como los de *Ernani*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Macbeth* y tantos otros dramas líricos de esa década servían a Verdi en sus propósitos, lo que lo llevó a declarar, cuando el 9 de febrero de 1849 se proclamó la república romana: *Soy el intérprete de los sentimientos y las ideas del pueblo italiano*.

Y no era ésta una expresión ilusoria de soberbia. La historia de esos años ilustra de manera irrecusable hasta qué punto el ardor patriótico de los italianos vibraba bajo el canto esperanzado y fervoroso del mensaje verdiano.

Pero si razones patrióticas justifican en parte el triunfo de *Nabucco* y el comienzo de la gran carrera del compositor, hay otros motivos, de índole puramente musical. Ellos se relacionan con las novedades de estructura, donde la sucesión de arias y recitativos es reemplazada por una sólida trama pensada en función de escenas y no de números cerrados, y también se vinculan con el vigor volcánico, expansivo, de sus *cantabili*; con la inusitada bravura de sus recitativos; con el magnetismo de sus fragmentos corales; con una orquestación enérgica e intencionada en sus rasgos de figuralismo sonoro.

Aplacados los furores patrióticos, cambia el clima de la nación y así Verdi, sensibilísimo frente a los humores de la sociedad en la cual actúa, empieza a alejarse de los temas políticos, para interesarse por la psicología de los afectos individuales. *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) y *La traviata* (1853) serán su más ardorosa respuesta a estas nuevas búsquedas en la intimidad de la conducta humana. Un sentido instintivo del drama lo llevará en estas obras a la concreción de una mayor continuidad de la acción, a pesar de prolongarse en ellas la división en arias, dúos, concertantes y recitativos. Lo que ocurre es que ahora su estilización melodramática se adhiere a una concepción más concentrada de la trama, en el sentido en que lo había concebido el gran dramaturgo italiano Vittorio Alfieri. A través de su "trilogía popular", Verdi pondrá en escena pocos héroes esenciales, cuyos actos se proyectarán hacia una

sola y única finalidad. Ahora la potencia de la inspiración se concentra sobre el núcleo fundamental de la acción dramática. Por este camino se arriba, hacia el fin de su existencia creadora, a una obra tan perfecta como *Otello*.

Pero por entonces, en la década del cincuenta que ve nacer la “trilogía”, Verdi no sospecha aún la posibilidad de una ópera cuya estructura no responda a la sucesión de arias y recitativos. Sin embargo, inevitablemente, la conquista de la continuidad dramática se le configura como un problema resuelto a través del ennoblecimiento del recitativo. Ello le permite trazar en *Rigoletto* y *La traviata* escenas de extraordinaria vida dramática, donde la melodía vocal se compenetra, en admirable simbiosis, con los acontecimientos de la acción y con los sentimientos que ella provoca.

En el período que viene después, desde *I vespri siciliani* (1855) hasta *Aida* (1871), Verdi no hará sino enriquecer y madurar su propia dramaturgia, hasta lograr la plenitud de aquellos ideales, la que llegará, en su gloriosa súper madurez, cuando una su genio al genio de Shakespeare.

En efecto, *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893) constituyen la más portentosa hazaña de un creador excepcionalmente dotado para el teatro. Con la primera se completan las experiencias iniciadas en el período de búsqueda y maduración de la ya lejana “trilogía”. Los celos, que siempre habían descollado en el encendido mundo pasional del melodrama verdiano, son objeto de una transmutación inaudita al lenguaje sonoro. Así llega Verdi a su definitiva madurez y a una absoluta modernidad de estilo en la realización de la declamación lírica continua, pero una declamación que conserva intactos los derechos del canto, pese a la indisoluble compenetración de la voz y del discurso orquestal.