

NON PIÙ MESTA ACCANTO AL FUOCO: FLORACIÓN OPERÍSTICA DEL MITO DE CENICIENTA

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Resumen

Este artículo se aboca a un análisis comparativo de tres óperas basadas en el mito de Cenicienta, a partir de las versiones literarias canónicas de Basile, Perrault y Grimm: *La Cenerentola* de Rossini-Ferretti (1817), *Cendrillon* de Massenet-Cain (1899), y *¡Cenicientaaa...!* de Lambertini (2008). Consideramos aspectos míticos del relato, como el combate cosmogónico, la unión hierogámica, la rivalidad fraterna y el complejo edípico, y estudiamos su vigencia y sus mutaciones a través de las sucesivas estéticas que corresponden a las tres óperas señaladas: iluminismo, romanticismo, posmodernidad.

Palabras clave: Cenicienta - mito - Rossini - Massenet - Lambertini

Abstract

This article is devoted to a comparative analysis of three operas based on the myth of Cinderella, starting from canonical-literary versions by Basile, Perrault and Grimm: *La Cenerentola* by Rossini-Ferretti (1817), *Cendrillon* by Massenet-Cain (1899), and *¡Cenicientaaa...!* by Lambertini (2008). We consider mythical aspects of the tale, as cosmogonic fight, hierogamic union, brotherly rivalry and edipal complex, and we study their validity and changes through the successive aesthetical periods corresponding to the three mentioned operas: Enlightenment, Romanticism, Postmodernism.

Key-words: Cinderella - myth - Rossini - Massenet - Lambertini

1. El estudio del libreto operístico como parte de la literatura comparada.

La *libretología* —recogemos el término y el concepto del comparatista italiano Biagio D’Angelo, de quien primero lo escuchamos— es una

subdisciplina de la literatura comparada que se ocupa del análisis y la interpretación de los procesos, formas y efectos de sentido concernientes a la reelaboración de textos literarios con vistas a la confección de libretos para el teatro cantado; compete a ella, por tanto, el estudio de una doble relación comparatística, pues si debe por una parte abordar los vínculos genéticos, formales y semánticos entre el hipotexto literario y el hipertexto libretístico¹, ambos correspondientes a un mismo código verbal —aunque puedan estar redactados en lenguas distintas—, debe también avanzar en consideraciones referidas al modo de construirse el interdiscurso verbal-musical que en el resultado definitivo de la obra vincula e integra como inescindible unidad los textos verbal del libreto y musical la partitura². Huelga aducir aquí la cuestión transhistórica que cíclicamente ha suscitado la reflexión de compositores y teóricos, desde la “Camerata Fiorentina” hasta nuestros días, a propósito de la exacta dosis de poesía y de música que deben concurrir en el precipitado final de un producto operístico y de la

¹ Utilizamos los conceptos de hipotexto e hipertexto según Genette: “Entiendo por ello [por hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Esta derivación puede ser [...] de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A [a la manera en que la *Poética* de Aristóteles, por ejemplo, comenta explícitamente *Edipo Rey* de Sófocles], pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación* [...]. *La Eneida* y el *Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*” (GENETTE, G., 1989: 14-15).

² La pertenencia al campo de la literatura comparada de este tipo de estudio interdiscursivo que atañe a dos códigos semióticos distintos y a sus dos artes correspondientes (en nuestro caso, el verbal de la literatura y el sonoro de la música), sólo se produjo de pleno derecho en la segunda mitad del siglo XX, con la crisis del modelo positivista propio del comparatismo clásico francés, que imponía como único objeto de la disciplina el estudio de las relaciones de hecho o *rappports de fait* fidedignamente atestiguadas entre dos autores u obras pertenecientes a dos literaturas o lenguas distintas, o bien de la recepción o fortuna de un autor perteneciente a una determinada literatura en otra u otras, y con su sustitución en las cátedras por el más amplio paradigma norteamericano sentado por Remak en 1961, según el cual la literatura comparada no debe dedicarse solamente al análisis de las relaciones entre obras o autores de distintas literaturas, sino también a las relaciones de la literatura con otras artes y con otras áreas del saber, incluso las más ajenas al hecho artístico como las ciencias duras. *Cfr.* WELLEK, R., 1998 [1965]: 79-88; REMAK, H., 1998 [1961]: 89-99; GUILLÉN, C., 2005: 71-89.

debatida prelación de una sobre otra, según se ha teorizado en escritos que van de Gluck a Wagner o tematizado sobre el propio escenario lírico en obras que van de Salieri a Strauss. En el caso que aquí proponemos de las Cencientas operísticas, esta doble tarea analítica, hipertextual verbal la primera e interdiscursiva verbal-musical la segunda, se complejiza aún más en virtud de dos circunstancias: en primer término, porque no existe para nuestras Cencientas líricas un solo hipotexto literario, sino muchas, innumerables, casi infinitas versiones de un relato que es tradicional y folklórico en distintas lenguas y en distintas épocas y culturas —y poco importa que los tres libretos que hemos de considerar reconozcan expresamente su origen en la versión más clásica de Perrault, pues la gravitación de otras versiones igualmente canónicas como la de los hermanos Grimm, o incluso semicanónicas pero influyentes como la del napolitano Basile, resulta evidente en los libretistas y obra en ellos a modo de sustrato quizás inconsciente, o no tanto—; en segundo término, se complica asimismo el abordaje porque el múltiple hipotexto verbal de los libretos no se identifica sin más con fuentes literarias, aun múltiples como los cuentos mencionados, sino que incluye también inasibles e intangibles fuentes legendarias y míticas, sólo inferibles a partir de los textos narrativos a los que damos hoy el estatuto de “literarios”, y diversos en esencia de éstos por su grado máximo de universalidad y radicalidad en el manejo de esos contenidos o unidades temáticas básicas que los etnólogos y antropólogos denominan *mitemas* y un teórico de la literatura como Vladimir Propp —y a su zaga todo el estructuralismo clásico— llama *funciones*³. Pero como en la vida impera la ecuánime ley de las

³ El estudio de los mitos y las leyendas ancestrales integra el campo de la literatura comparada desde la fundación misma de esta disciplina en la universidad francesa (cfr. VAN TIEGHEM, P., 1951[1931]: 87-99), y lo hace dentro de la subdisciplina comparatista denominada desde entonces *tematología*, dedicada al análisis y la interpretación de los temas, motivos y tópicos universales en sus diversas variantes (cfr. GUILLÉN, C., 2005: 230-281; CHARDIN, P., 1994: 132-147). Pierre Brunel aporta en este sentido una distinción importante, al reservar el rótulo de *tema o arquetipo* para una unidad temática de carácter universal e indeterminada, y el de *mito* para la realización más concreta del tema o arquetipo en una forma determinada por una cultura o sistema de creencias en particular; así, “el seductor impenitente” sería un tema o arquetipo universal, en tanto “el Don Juan” sería un mito que realiza el arquetipo universal en el contexto particular de una cultura europea y cristiana (cfr. BRUNEL, P., 1997: 3-12). En nuestro caso, bien podríamos hablar del tema o arquetipo universal del “triunfo del más débil y más

compensaciones, para equilibrar esta mayor cuota de complejidad en el abordaje hipertextual verbal del tema ha de venir en nuestro auxilio la incontestable circunstancia de nuestra propia incompetencia musicológica, que nos impone ni intentar siquiera cualquier tipo de abordaje interdiscursivo verbal-musical sistemático —acaso sí nos permitamos, osadamente, alguna ocasional referencia no demasiado original a ciertos aspectos de las partituras involucradas—, tarea que ha de quedar por fuerza a cargo de especialistas capacitados para ello.

Conforme a lo dicho, hemos de limitarnos en las consideraciones que siguen a una lectura hipertextual de tres discursos libretísticos —vale decir, meramente verbales —construidos como reelaboraciones escénicas del cuento de Cenicienta, a la luz de los hipotextos concretos de las que entendemos son las tres versiones cuentísticas más notables e importantes del área occidental-cristiana, y a la luz también, en un segundo y más profundo —a la par que huidizo e inmaterial— nivel de hipotextualidad, del mito o símbolo universal subyacente a tales versiones cuentísticas, pasible por cierto de ser interpretado conforme a distintas perspectivas. Los tres libretos que consideraremos corresponden a *La Cenerentola*, texto de Jacopo Ferretti para la ópera de Gioacchino Rossini estrenada en Roma en 1817, *Cendrillon*, texto de Henri Cain para la ópera de Jules Massenet estrenada en París en 1899, y *¡Cenicientaaa...!*, texto de Marta Lambertini para su propia ópera estrenada en Buenos Aires en 2008; si el primer libreto se inscribe en un iluminismo tardío, el segundo corresponde al último romanticismo y el tercero presenta características propias de una estética posmoderna. Las tres versiones literarias del cuento, en las que pretendemos resumir la tradición occidental europea de la leyenda tal como la recogen los mencionados libretos⁴, son la italiana “La Gatta Cenerentola”

bueno sobre los más fuertes y malvados”, y del mito europeo y cristiano de Cenicienta, aunque deberían sopesarse con extremo detenimiento las características de numerosas versiones orientales y medio-orientales del tema, muy parecidas a las europeas, antes de restringir al exclusivo dominio europeo y cristiano la concreción del arquetipo del débil como mito de Cenicienta, es decir, como la figura de una huérfana tiranizada por la familia política bajo las funciones humillantes de la servidumbre.

⁴ Las obras seleccionadas son apenas una decantada muestra de la ingente cantidad de piezas líricas y musicales inspiradas en el cuento de Cenicienta desde comienzos del siglo XIX hasta nuestros días. Noémie Courtès (2007: 73-88) enumera, sólo en Francia y en el siglo XIX, más de treinta Cenicientas escénico-

de Giambattista Basile (1636), la francesa “Cendrillon ou la petite pantoufle de verre” de Charles Perrault (1697), y la alemana “Aschenputtel” de los hermanos Grimm (1812-1822). En cuanto a las distintas perspectivas de interpretación del mito universal subyacente a estos cuentos, los sintetizaremos en dos —no contradictorias sino complementarias, desde luego—: la cosmogónica, y la psicológica⁵. Hemos planteado el recorrido que realizaremos de lo más cercano a lo más lejano, o, si se quiere, desde los efectos últimos de los libretos hasta las causas primeras del mito; en la exposición analítica que sigue, por el contrario, el proceso será el inverso, comenzando por el mito y sus dos apuntadas lecturas, pasando por la plasmación literaria del mito en las tres versiones cuentísticas mencionadas, hasta llegar a los tres libretos operísticos que constituyen el objeto propio de los análisis aquí propuestos.

2. El mito de Cenicienta.

Si entendemos que las distintas versiones canónicas de Cenicienta responden al modelo textual del *cuento maravilloso* —*Märchen, fairy tale, fiaba, conte mairveilleux*—, su inherente condición mítica va de suyo, pues sabemos desde Propp y Eliade que el mito es la base morfológica de todo cuento maravilloso⁶. Retengamos para el mito la más radical de sus definiciones, aquella de la que pueden desprenderse todas las otras como lo derivado de lo original: un mito es un relato simbólico, considerado verdadero, de los hechos de los orígenes que fundamentan y explican una determinada realidad —sea ésta la más total y comprensiva, el cosmos mismo, o bien parcial y relativa, una nación, una etnia, una costumbre, una institución, un objeto connotado—, relato revelador de la verdad trascendente y raigal que sustenta dicha realidad, y transmitido narrativamente a través de variadas versiones desde los tiempos primordiales. Con el avance de la civilización racionalista y logocéntrica, el mito queda proscrito como forma de conocimiento verídica y directa, pero sobrevive enmascarado en el folklore, las leyendas, los cuentos tradicionales y buena parte de la poesía popular de Occidente. Atentos a la

musicales, que van desde la pantomima hasta la ópera, pasando por el ballet, el teatro de marionetas, la *féerie*, la parodia y la opereta.

⁵ No son las únicas lecturas ni los únicos procedimientos de interpretación del mito, por cierto. Una buena síntesis de los diversos caminos y perspectivas de la mitocrítica es la que ofrece José Manuel Losada Goya (2008: en línea).

⁶ PROPP, V., 1981: 104; ELIADE, M., 1973: 219.

definición propuesta, el mito más radical y primordial es aquel que narra los orígenes del cosmos, es decir, el llamado *mito cosmogónico*; éste observa dos formas principales, la *polémica* —el cosmos resulta de un combate entre las fuerzas del caos informe y material y el principio formal y espiritual que al cabo las vence y las ordena reconfigurándolas de manera estable—, y la *hierogámica* —el cosmos resulta no ya de una oposición entre los dos principios contrarios de las tinieblas y la luz, de la materia y la forma, de lo pasivo y lo activo, como en la versión polémica anterior, sino de una complementación, de un matrimonio sagrado y fecundo en el que tiene origen la entera manifestación universal—. La primera forma es la más frecuente en las grandes cosmogonías míticas, que relatan como origen del mundo un combate entre un dios ordenador, principio masculino, activo, luminoso, espiritual, y un monstruo primordial que representa lo femenino, lo pasivo, lo tenebroso, lo material, lo caótico elemental que en sí mismo es inerte y negativo, pero que posee todas las virtualidades para devenir, una vez informado por el principio contrario que radica en el dios que se le opone, la fértil matriz del universo. Al derrotarlo en combate, el dios, símbolo de las fuerzas cósmicas u ordenadoras, somete el caos a su principio de luz e inteligibilidad y crea el mundo mediante la disposición cósmica de los restos del caos vencido. Ésta es la versión más radical del mito, la propiamente cosmogónica, según se plasma por ejemplo en el combate entre Marduk y Tiamat en el relato babilónico de la creación, o de Indra y Vrtra en la cosmogonía hindú; pero ocurre que sobre este modelo las mitologías construyen otros relatos, no ya absolutamente cosmogónicos, sino que dan cuenta de la instauración de un cosmos parcial, de un ordenamiento legal, institucional o moral que pone fin a un caos previo no ya absoluto sino relativo, según se ve en los múltiples combates entre héroes y monstruos o fieras que nos ofrece la tradición indoeuropea: Apolo y la serpiente Pitón, Perseo y la Medusa, Edipo y la Esfinge, Teseo y el Minotauro, Hércules y la Hidra, Beowulf y el dragón, Sigfrido y el dragón, y tantísimos otros; ya no se trata de un caos primordial ni de un dios, sino de un caos inmanente y un héroe superior a la medida humana pero no necesariamente divino, que en lugar de generar el entero cosmos con su victoria apenas si genera —o mejor, regenera— una parcialidad de ese cosmos, la restauración de un orden legal, moral, institucional, etc. En un grado posterior de transformación ya no hay siquiera héroe sobrehumano ni monstruo, sino un personaje plenamente humano y con las debilidades propias de lo humano, bien que fortalecido por su inocencia o sus intrínsecas bondad y voluntad —el heroico guerrero puede mutar en

doncella, y aun en niño o en el más débil e indefenso de los hermanos de una prole, para ratificar su plena humanización—, y un personaje no ya sobrenaturalmente monstruoso sino más natural o cuasi-natural —una fiera, un león, un oso, un gigante, un ogro, una bruja— que se le opone desde su salvajismo, su ferocidad o su maldad; finalmente, el oponente caótico deviene también plenamente humano, para enfrentar al héroe humano desde una compartida dimensión moral en la que luchan la bondad y la maldad, la justicia y la injusticia, la inocencia y la culpabilidad: estamos ya en el caso de Cenicienta y su madrastra. Propp ha señalado expresamente que la madrastra de los cuentos infantiles es una transformación de la figura primordial del dragón; explica asimismo que esta y otras transformaciones se deben a mecanismos de reducción, amplificación, intensificación, debilitamiento, inversión, sustitución o asimilación de las formas míticas originales, a causa de influencias o condicionantes diversos que pueden ser de índole realista, supersticiosa, confesional, arcaizante, literaria, etc.⁷; en todo caso, es mediante el entramado y la variada intersección de estas transformaciones que un mito deviene cuento tradicional. En nuestro caso, la función actancial del antagonista caótico y malvado del mito se ha desdoblado en tres personajes, la madrastra y las dos hermanastras que son como una emanación de aquélla; se entablará entonces una lucha moral o espiritual, no exenta de rigores físicos a los que se halla sometida la heroína, sucedánea del combate cosmogónico original, que se coronará con el triunfo del principio “bueno” —*la bontà in trionfo* que reza el subtítulo de la ópera de Rossini—, que es por ello el principio de orden y de ley tanto natural como ética.

Si Cenicienta responde al mito cosmogónico polémico por la lucha que se entabla entre la heroína y la madrastra y las hermanastras caóticas, el posterior matrimonio entre la joven y el príncipe remite a la versión hierogámica de la cosmogonía. Se trata, por cierto, de una hierogamia ancilar que ratifica las raíces cosmogónicas del mito subyacente sin reconfigurarlo en lo esencial, pues la carga mayor de éste radica en el aspecto polémico de la guerra simbólica entre hijastra y madrastra, según queda dicho; pero las bodas resultan necesarias para aportar a la solución final el indispensable principio masculino, activo y formal-espiritual del mito cosmogónico, toda vez que Cenicienta, por su condición femenina, sólo encarna estos principios en relación con la madrastra regresiva y material, mas no en sí misma; su unión con el príncipe adquiere así las

⁷ PROPP, V., 1981: 177-198.

connotaciones de una hierogamia muy debilitada, pero operante en el plano de las funciones narrativas del desenlace mítico.

Para la segunda lectura mítica propuesta, la psicológica, por lo general se relaciona la historia de Cenicienta con dos raigales complejos de la infancia: la rivalidad fraterna por el amor de los padres —tal como se plasma arquetípicamente en historias bíblicas como las de Abel y Caín y José y sus hermanos— y la rivalidad edípica del hijo y el progenitor del mismo sexo por el amor del progenitor de sexo opuesto. Cenicienta responde, con diversa fuerza según las versiones, a ambos esquemas de rivalidades. La rivalidad fraterna, con sus hermanastras, se relaciona con el convencimiento inconsciente de no ser digna del amor de sus padres en virtud de alguna culpa cometida que la avergüeza y la lleva a aceptar como justos los terribles castigos y maltratos que recibe; así es como se explica, según esta línea interpretativa, la mansedumbre y resignación de Cenicienta, quien tolera su vida sin atisbo de rebelión no tanto por intrínseca bondad, sino porque en el fondo de su inconciencia considera merecido el modo en que se la trata; de ahí su presentación física como sucia y “cenicienta”, es decir, bajo las marcas simbólicas de la mancha y del pecado⁸. En cuanto al complejo edípico, la rivalidad de Cenicienta con la madrastra apunta al inconfesado deseo de eliminarla y sustituirla en el amor del padre, sin importar demasiado —las versiones divergen— que éste se encuentre aún vivo o ya muerto, pues se trata de un amor simbólico y de la posesión exclusivista de su recuerdo⁹. Pero tanto una rivalidad como la otra, la fraterna o la edípica¹⁰, significan necesarios pasos en el proceso

⁸ “A los niños les gusta también ir sucios de pies a cabeza; para ellos, es un símbolo de libertad instintiva. El ser una persona que va siempre cubierta de cenizas [...] tiene pues implicaciones positivas para el niño. El ir ‘sucio de pies a cabeza’ produce placer y culpabilidad al mismo tiempo, al igual que ocurría antiguamente” (BETTELHEIM, B., 2003: 263; *cfr.* 245-251). Esa oximorónica conjunción de placer y culpa radicada en la suciedad es, precisamente, la marca del pecado, que se comete en pos del placer y produce al cabo culpa; recuérdense los profundos análisis de la simbología del mal y del pecado, a partir de imágenes primarias como la mancha o el cautiverio —ambas presentes e integradas en las cenizas y en el impuesto encierro hogareño de Cenicienta—, desarrollados por Paul Ricoeur (1976: *passim*).

⁹ *Cfr.* BETTELHEIM, B., 2003: 251-257.

¹⁰ “El deseo de Cenicienta de eliminar a la madre está totalmente reprimido en las versiones modernas y sustituido por desplazamiento y proyección: no es la madre quien desempeña, de modo manifiesto, un importante papel en la historia, sino una madrastra; la madre ha sido sustituida. La muchacha no quiere rebajar a la madre,

de maduración del niño, que inexcusablemente requiere, tras la experiencia inicial de la protección de los padres “buenos”, los límites y las exigencias impuestos por los padres y hermanos “malos”¹¹; la madrastra y las hermanastras emblematizan pues esa segunda e indispensable función de las figuras parentales que, para posibilitar al niño su autorrealización plena y la acabada consecución de su identidad real, deben dejar de lado la sobreprotección y someterlos a exigencias y límites que de suyo implican un mal y un abandono, pero que obran a la larga como instrumentos del bien. He aquí el valor pedagógico del cuento de la Cenicienta y las razones de su certero impacto en la conciencia aún maleable de los niños.

para ocupar su lugar en la vida del padre, sino que, proyectando este deseo, es la madrastra la que anhela la desaparición de la niña. [...] En las versiones actuales, la rivalidad fraterna suplanta al conflicto edípico que ha sido reprimido y ocupa el punto central del argumento. En la vida real, las relaciones edípicas, positivas y negativas, y la culpabilidad que de ellas se desprende, permanecen a menudo ocultas tras la rivalidad fraterna” (BETTELHEIM, B., 2003: 257).

¹¹ “La historia deja bien sentado que la heroína nunca hubiera llegado a ser la esposa del príncipe si primero no se la hubiera humillado y convertido en una Cenicienta. El relato preconiza que, para conseguir una identidad personal completa y la autorrealización a un nivel superior, se necesitan ambos tipos de progenitores: los padres buenos de los primeros años y, más tarde, los padrastros que parecen imponer exigencias crueles e inhumanas. [...] Si la madre buena no se convirtiera durante algún tiempo en la perversa madrastra, no nos veríamos obligados a desarrollar una identidad separada, ni a descubrir la diferencia entre el bien y el mal ni a actuar con iniciativa y autodeterminación. De ello son testimonio las hermanastras, para quienes la madrastra sigue siendo la madre buena a lo largo de toda la historia, y no consiguen evolucionar en ningún sentido; son sólo un caparazón sin contenido. Cuando las hermanastras no consiguen introducir su pie en la zapatilla, es la madre quien les sugiere lo que han de hacer, pues ellas no actúan por sí solas. [...] Es necesaria una base firme para que se lleve a cabo este desarrollo hacia la propia individualidad; es decir, ha de existir esa confianza básica que sólo puede obtenerse a partir de la relación del niño con sus padres buenos. No obstante, para que este proceso de individuación se realice, [...] los padres buenos tienen que convertirse durante algún tiempo en personajes malos y perseguidores, que obligan a los niños a vagar durante años en su desierto personal, imponiendo exigencias sin respiro y sin tener en cuenta, en absoluto, el bienestar del niño” (BETTELHEIM, B., 2003: 282).

3. Los cuentos de Cenicienta.

De las tres versiones ‘literarias’ que consideramos, la de Perrault no sólo es la que ofrece el relato más difundido y *vulgatus*, sino también la que se presenta como más evolucionada y alejada respecto de las formas míticas, en tanto las de Basile y los hermanos Grimm se revelan como más fieles a las formas arcaicas. Lo más notable de la versión del napolitano Basile es la presentación de una Cenicienta abiertamente culpable y criminal que, por instigación de su aya, asesina a la primera madrastra por celos de su padre, posibilitando así que la instigadora se convierta en su segunda madrastra y comience a hostigarla y maltratarla mucho más que la primera, y aportando por añadidura a la familia las seis hermanastras rivales; hay aquí, como se ve, una elemental justicia poética que deja bien en claro la condición de castigo merecido que tienen los trabajos y las humillaciones de la perversa niña: las cenizas que la rodean son expresión de su pecado, y los maltratos que recibe son su condigna pena. También se trasluce aquí sin veladura alguna el complejo edípico que opera como primer motor de la acción, pues el asesinato de la primera madrastra por la celosa niña se lleva a cabo con la intención de recuperar para sí el amor exclusivista del padre. Éste, por cierto, no es tampoco un modelo de amor, sino un hombre frío y despreocupado que deja hacer a su mujer y no defiende a su hija, olvida satisfacer sus pedidos cuando al ir de viaje pregunta qué desea que le traiga de regalo, y privilegia en cambio a sus hijastras en su consideración y atenciones; en su desapego, cuando el rey —no príncipe— se ha enamorado ya de Zezolla —tal el nombre de esta Cenicienta— y la busca con la zapatilla en mano, el padre denigra a su hija ante el monarca: “Ho una figlia, ma fa sempre la guarda al focolare, perché è disgraziata e da poco e non merita di sedere dove mangiate voi”¹². El rey no hace caso, naturalmente, prueba la zapatilla a Zezolla, y al comprobar que es ella quien la había perdido en el baile la hace su esposa y su reina. El cuento acaba con este triunfo, no ya de la inocente sino de la culpable Cenicienta, cuya mancha parece haber quedado lavada y justificada por sus muchas privaciones y humillaciones, y con una ausencia absoluta de castigo o de perdón para la madrastra y las hermanastras, de quienes sólo se dice que “piene di rabbia, non avendo lo stomaco di sopportare lo scoppio del loro core, se la filarono quatte quatte verso la casa della mamma”¹³. Esta solución neutra contrasta con las más netas de los Grimm, donde se castiga

¹² BASILE, G., 2010: en línea.

¹³ BASILE, G., 2010: en línea.

a las malvadas, y de Perrault, donde se las perdona, pero en ambos casos abiertamente y sin ambigüedades; también representa la versión de Basile una solución intermedia con respecto a las de los Grimm y Perrault en lo que atañe al ayudante mágico, ya que si en la versión de los Grimm el donante mágico es un árbol —vale decir, un elemento de la naturaleza animizado—, y en la versión de Perrault un hada madrina —una humanización plena de esa fuerza cósmica o natural benéfica—, en Basile hay una integración y potenciación de las dos cosas, pues se trata de un árbol de donde surge un hada; en lenguaje de Propp, diríase que la versión de Perrault es la más “transformada”, la de los Grimm la más “mítica”, y la de Basile la que ofrece una solución a medio camino o de transición. Naturalmente, al señalar los distintos grados de arcaísmo de las tres versiones no nos referimos a su datación histórica sino a su mayor o menor apego a la forma mítica primaria, ya que se da el caso de que la versión de los Grimm es la más “nueva” desde la cronología de su fijación y publicación, a comienzos del siglo XIX, pero la más “vieja” en cuanto a su fidelidad al mito primitivo.

Detengámonos un poco más en Grimm y en Perrault. Mencionamos ya sus contrastantes soluciones a propósito del donante mágico —árbol-naturaleza en Grimm, hada-humanidad en Perrault— y del desenlace —castigo en Grimm, perdón en Perrault—; estas opciones hablan, respectivamente, de una menor o mayor distancia y evolución de las formas respecto de los arquetipos míticos originales, pero también reflejan los tiempos y el ambiente del romanticismo en que los Grimm llevaron adelante su recopilación de *Märchen*, frente al clasicismo academicista en el que se inscribe Perrault. El romanticismo de los Grimm les imponía una máxima fidelidad a la leyenda popular y un respeto absoluto al primitivismo del mito; por ello la naturaleza aparece animizada como donante de los objetos mágicos y ayudadora de la heroína, y la historia se corona con un castigo cruel que también se lleva a cabo por medio de agentes de la naturaleza. El árbol avellano que ofrece a Cenicienta el vestido y los zapatos para el baile —no hay aquí ni calabaza-carroza, ni ratones-caballos, ni rata-cochero, ni lagartos-lacayos, ni tope de medianoche para el regreso, como en Perrault— ha crecido a partir de una semilla que plantó la niña junto a la tumba de su madre muerta; es por tanto esta misma quien, a través del árbol, ayuda a su hija sirviéndose de un implícito proceso de asimilación cósmica del alma y transmutación de la identidad personal en objetos de la naturaleza, un poco a la manera del principio mágico del “alma externada” que Frazer estudió en las culturas

primitivas; en las ramas del árbol mora además un pájaro blanco que trae a Cenicienta todo aquello que ésta ocasionalmente necesita, y cuando la joven huye del baile en la primera y la segunda fiestas, se refugia asimismo en ámbitos naturales, un palomar la primera vez, y un árbol la segunda. Los elementos de la naturaleza ayudan también a la heroína en el desenmascaramiento de las falsas pretendientes, pues son dos palomas quienes advierten al príncipe que las hermanastras se han cortado un dedo y el talón para hacer entrar sus enormes pies en el diminuto zapatito que sirve de marca identitaria para encontrar a la misteriosa dama del baile, y son estas mismas palomas, finalmente, quienes toman a su cargo la ejecución del castigo de las hermanastras sacándoles los ojos con sus picos, en cuanto agentes de ese cosmos natural en el que residen el orden y la justicia orgánicas del universo tanto material cuanto moral, conforme a una visión mítica y holística de la vida y del mundo. Muy poco de todo esto sobrevive en el academicista Perrault, quien lleva a cabo una máxima transformación de las formas míticas originarias. La madre muerta de la protagonista no se transmuta ya en elementos de la naturaleza como árboles y aves, sino en otra figura humana y maternal, el hada madrina, quien desempeña la función de protectora y donante de los objetos maravillosos en un plano de mayor realismo y pura humanidad, aun a despecho de su varita y sus pases mágicos: en efecto, el detalle con que se describe la conversión de la calabaza, la rata, los ratones y los lagartos en, respectivamente, la carroza, el cochero, los caballos y los lacayos, deja la sensación de un proceso muy naturalista, casi artesanal o fabril, de elaboración de instrumentos utilitarios; en el mismo realismo descriptivo se complace el autor cuando pasa detallada revista, de manera versallesca, a los vestidos y las modas de la fiesta del príncipe, pero cuando el realismo implica brutalidad o primitivismo, el autor opta por mantenerse fiel al decoro clásico de la Francia de su siglo y elimina detalles de “mal gusto” como el corte de dedos y talones con sus correlativas efusiones de sangre, y el picado de ojos por parte de agresivos pájaros. También es muy francesa y muy siglo diecisiete la sustitución del castigo por el perdón: el castigo en sí no desaparece, pero se ciñe al plano de la sanción moral y prescinde de toda agresión o mutilación físicas; se trata de una norma más civilizada y evolucionada de justicia, que confía por lo demás, ya en las puertas del iluminismo y con talante abiertamente optimista, en la bondad intrínseca del ser humano y su capacidad de regeneración. Finalmente, las

características repeticiones triples que son propias de las estructuras enfatizantes de los relatos míticos o legendarios¹⁴ se debilitan u obliteran en Perrault: frente a los tres bailes de Grimm, sólo dos en Perrault, quien omite además referencias tales como las tres veces por día que la niña iba a llorar junto a la tumba materna, los tres días que duraría la fiesta del príncipe, las tres negativas de la madrastra a llevar a Cenicienta al baile, las tres veces que cantan las palomas para denunciar a las falsas pretendientes y reconocer a la heroína como la verdadera.

Si los hermanos Grimm y Charles Perrault no pueden dejar de transparentar sus respectivos tiempos y marcos culturales, ideológicos y axiológicos en su tarea de reelaboración del mito, tampoco podrán hacerlo los libretistas y compositores de las tres versiones líricas que se abordarán a continuación.

4. *La Cenerentola*, de Rossini-Ferretti.

Rossini estrena *La Cenerentola ossia la bontà in trionfo*, última de sus óperas bufas en estilo italiano, el 25 de enero de 1817 en el Teatro della Valle de Roma; según la conseja, compuso la partitura en sólo veinticuatro días, y algunas de las páginas más memorables de ésta, como el dúo cómico de Dandini y Don Magnifico “Un segreto d’importanza”, sólo habría estado listo el día previo al estreno, y debió ser ensayado precaria y apuradamente en el intervalo entre los actos primero y segundo. El libreto de Jacopo Ferretti se basa en los textos de dos óperas anteriores sobre el mismo tema: *Cendrillon*, con música de Nicolò Isouard y libreto de Charles Guillaume Etienne, estrenada en París en febrero de 1810, y *Agatina ossia la virtù premiata*, con música de Stefano Pavesi y libreto del fecundo Felice Romani, estrenada en Milán en abril de 1814¹⁵; se trata de un procedimiento bastante habitual en los libretistas de Rossini, pues otras óperas suyas como *L’italiana in Algieri*, *Il turco in Italia* y el mismísimo *Il barbiere di Siviglia* se sirven también de los textos de óperas preexistentes de otros autores sobre el mismo tema¹⁶. Al igual que sus dos predecesores Etienne y Romani, Ferretti basa su libreto exclusivamente en Perrault, ya que la versión de los Grimm era todavía desconocida, y la de Basile no se

¹⁴ OLRİK, A., 1965: 129-141.

¹⁵ Hay quienes sostienen que el verdadero autor del texto de *Agatina* no es Romani, sino el tenor Francesco Fiorini (BRÈCQUE, J. M., 1986: 8).

¹⁶ OSBORNE, R., 1988: 56-57; BRÈCQUE, J. M., 1986: 7-8; PITT, C., 1986: 12-15.

contaba aún entre las canónicas; sin embargo, introduce respecto del cuento francés importantísimas diferencias, la principal de las cuales consiste en reemplazar la figura femenina de la madrastra por la masculina de un padre, Don Magnifico, que no queda claro si es realmente el padre de Cenicienta o su padrastro, y que se amolda a los cánones del característico *basso buffo* que en las óperas de Rossini aporta la cuota de comicidad directa y desopilante ridículo. Basta este capital cambio para hacer desaparecer del sentido global del texto todo posible sentimiento edípico, pues la niña no se opone ya a una madrastra por el amor de un padre, sino a un padre o padrastro despiadado y cruel. Tampoco existe en la ópera el hada madrina, sino un reemplazo otra vez masculino, el sabio filósofo y consejero del príncipe, Alidoro, que carece por completo de poderes mágicos y proporciona a la joven heroína su vestido y sus galas de la manera más realista y natural, y sin calabazas ni ratones metamorfoseados. Por último, tampoco sobrevive la famosa zapatilla de cristal, que se ve reemplazada por un muy poco interesante brazalete que la joven Angelina da al príncipe Ramiro –así se llaman los jóvenes en la ópera– para que la busque e identifique después de su huida del baile¹⁷. Como se ve, Ferretti –siguiendo en esto a Etienne y Romani– avanza todavía más en el proceso racionalizador iniciado por Perrault con respecto a los elementos originales del mito: todo lo que en éste y en las versiones cuentísticas es achacable a la magia o a la maravilla, en el libreto rossiniano se resuelve en clave realista mediante la intriga y el encadenamiento causal y natural de los hechos¹⁸: el donante Alidoro, a diferencia del hada madrina o de los árboles animizados de los cuentos, no representa el alma externada de la madre muerta, sino que es un hombre sabio y justo, un *philosophe* iluminista muy del siglo XVIII, que cree en la bondad intrínseca del corazón humano y en la capacidad de regeneración de los malos; haciéndose pasar por mendigo,

¹⁷ ROSSINI, G.; FERRETTI, J., 1972: II, ii, 132.

¹⁸ Se atribuye a ciertas carencias técnicas del Teatro della Valle la decisión de Rossini de eliminar del libreto los efectos de magia (BRÈCQUE, J. M., 1986: 8; BARDIN, P. L., 1993: 13); ello puede ser cierto, pero el caso es que la misma eliminación de elementos fantásticos se observa en los libretos antecedentes de Etienne y Romani, que no fueron estrenados en ese teatro al parecer tan carente de tecnología escénica. Quizás deba tenerse en cuenta, por sobre toda otra causa inmediata y concreta, la falta de congenialidad del arte italiano, y más específicamente del rossiniano, con la estética romántica de lo sobrenatural, lo feérico y lo mágico-maravilloso, pese a la excepción confirmadora de la regla que representa la *Armida* que Rossini estrenará pocos meses después.

y tras ser brutalmente echado por las hermanastras de Angelina, recibe de ésta a escondidas algo de comer, lo cual basta al viejo maestro para proponerse unir a esta joven pobre pero de óptimo corazón con su alumno el príncipe Ramiro; ciertamente, para no despertar la desconfianza de la niña, conviene mantener oculta la verdadera identidad del príncipe, y surge así la otra gran modificación de la trama, la introducción del recurso cómico del *quid pro quo* mediante el cambio de roles entre amo y criado, fuente inagotable de equívocos y situaciones humorísticas. Será entonces el camarero Dandini quien asuma, pomposa y ridículamente, la identidad del príncipe para cortejar a las hermanastras, en tanto el verdadero heredero se hará pasar por un sirviente para conquistar a Angelina. La figura cómica del falso príncipe posibilita, por lo demás, el notable contrapunto musical y caracterológico con el otro personaje bufonesco de la obra, el perverso y ridículo padre de Cenicienta, Don Magnifico. De la mano de estos dos personajes, de la elaborada intriga fundada en la confusión de roles y de la anécdota sentimental que proviene de las versiones literarias del cuento, Ferretti-Rossini logran un discurso dramático-musical de notable riqueza en el que se combinan magistralmente lo cómico y lo serio, lo ridículo y lo patético, el disparate y el sentimiento amoroso. Algunos críticos han pretendido adscribir a *La Cenerentola*, por estas razones, al subgénero de la *opera semiseria*, tan frecuentado por los compositores italianos del *primo ottocento* y que cuenta con ejemplares tan notables como *La sonnambula* de Bellini, *Linda de Chamounix* de Donizetti y *La gazza ladra* del propio Rossini¹⁹. No lo creemos. Pese a sus ingredientes sentimentales, *La Cenerentola* sigue siendo, como los propios autores indican, un *melodramma giocoso*, una *opera buffa* con todas las de la ley donde lo que predomina es lo cómico, donde la risa gobierna y subordina al sentimiento —exactamente como sucede en *Il barbiere di Siviglia*, en *L'italiana in Algeri*, en *L'elisir d'amore* o en *Don Pasquale*, obras maestras del género *buffo* en las que existe asimismo una anécdota amorosa sentimental, pero

¹⁹ Para Brècque (1986: 9) *La Cenerentola* “plutôt que bouffe [...] pourrait être qualifiée de *semiseria*”; Segalini (1986: 82) subraya que existe “une conception presque tragique” de los personajes y también una “écriture pathétique de la ligne vocale des deux protagonistes”; Richard Osborne, por su parte (1988: 227-228), asevera que la obra es “brillante e ingeniosa, pero también conmovedora, y el ingrediente de *comédie larmoyante* es más eficaz gracias al estilo contenido con que se lo aborda en el marco del drama más general. [...] [Es] una comedia *buffa* penetrada por los sentimientos y el patetismo así como por cierta crueldad residual, una extraña mezcla de lo aristocrático y lo burgués, lo cortés y lo doméstico”.

de cuya condición plenamente cómica nadie dudó jamás—; en la ópera semiseria ocurre exactamente lo contrario, una subordinación de lo cómico a lo sentimental-patético, donde lo humorístico nunca alcanza los niveles de tensión y eclosión —verbal, musical y psicológica— que son propios de la *opera buffa*.

Tanto el libreto de Ferretti como el estilo musical de Rossini se mantienen aún, en 1817, al margen de la nueva marea romántica; la ópera resulta así un producto del clasicismo tardío, y su subyacente ideología tributa directamente a ese mismo iluminismo humanista y optimista que en el teatro musical tan bien ejemplifica una pieza maestra como *Le nozze di Figaro* de Mozart: el cuento ancestral de Cenicienta sirve así de vehículo para ofrecer un contenido moralizante por el que se afirma el triunfo inexcusable del bien sobre el mal y de la nobleza intrínseca del alma humana sobre la exterior y formal; se trata de un contenido que ya venía dado en Perrault, por cierto, pero que en la reelaboración de Rossini-Ferretti se ratifica y complementa mediante el añadido a la moralización general de una más específica moralización social: el triunfo no es sólo de los buenos sobre los malos, sino también de la clase social oprimida y subalternizada, encarnada en Cenicienta, sobre la nobleza decadente, mezquina y ridícula representada por Don Magnifico y las dos orgullosas hermanastras. Se sugiere inclusive, mediante el cambio de roles entre el camarero Dandini y el príncipe Ramiro, que la clase servil está capacitada para acceder a la función de poder y gobierno, y de desempeñarse con más que aceptable eficacia, pues más allá de las imprescindibles bufonerías del criado devenido príncipe, necesarias para el efecto cómico de la obra, Dandini cumple a satisfacción con la tarea encomendada y su desempeño como fingido príncipe resulta a todas luces conforme a lo planeado; el personaje es por ello un digno heredero del Figaro mozartiano —y también del rossiniano— en su postulación como *factotum* hábil y sagaz y en su habilitación como plebeyo digno del acceso al poder. El juego de falsas identidades de criado y señor permite también a Rossini-Ferretti postular el principio de la nobleza de corazón por sobre la de sangre, ya que Ramiro se hace amable para Angelina por lo que efectivamente es en su realidad interior y personal, y no por su rango principesco, que la joven ignora²⁰.

Françoise Paul-Lévy ha señalado que el cambio de la madrastra por el padre o padrastro y del hada madrina por el sabio Alidoro implica una racionalización, vía masculinización, de las funciones míticas primitivas

²⁰ PAUL-LÉVY, F., 1986: 90-91.

del cuento, confiadas allí a figuras femeninas que todavía conservan un carácter activo asociado a la maldad o a la magia²¹; es probable que Ferretti —y sus antecesores Etienne y Romani— hayan querido masculinizar las figuras del oponente y el donante para conferirles mayor dignidad racional y ratificar mediante su virilización su condición de principios activos de la trama, conforme a la subyacente ideología iluminista, pero también es muy posible que haya sido Rossini quien necesitara de voces masculinas por una razón de equilibrio tímbrico y para satisfacer las exigencias del molde estilístico de la ópera cómica italiana, según el cual la presencia de un *basso buffo* resulta inexcusable. ¿Podría alguno de nosotros, en efecto, siquiera imaginar *La Cenerentola* sin la presencia destacada de esa verdadera obra maestra que es el personaje de Don Magnifico, vehículo de la música hilarante y farsesca más acabada que jamás haya compuesto ni compusiera después Rossini? ¿Podría alguien concebir esta ópera sin las dos arias confiadas al perverso padre de la protagonista, “Miei rampolli femminini”²² y “Sia qualunque delle figlie”²³, sin su escena con coro, “Noi, Don Magnifico”²⁴ y, sobre todo, sin su insuperable dúo con Dandini, “Un segreto d’importanza”²⁵, en el que se produce la desconsolada anagnórisis acerca de la verdadera identidad servil del falso príncipe? Por otra parte, si bien la conversión de madrastra en padrastro conlleva la eliminación, como queda dicho, de todo resabio edípico en el diseño psicológico del personaje de Cenicienta, la presencia de un padre vivo pero esquivo y hostil acarrea para ella una meta tan importante como la obtención de un marido: la ganancia de un padre cariñoso y protector; casi diríase que la obtención del marido no es más que un medio, un recurso instrumental para que Cenicienta pueda, ya fortalecida y desde una situación de dominio, imponer a su padrastro o padre la obligación de quererla y respetarla. Frente al edipismo primario del amor de una hija hacia la concreta persona del padre, estaríamos aquí, en todo caso, ante un edipismo secundario o transformado consistente en el amor de una hija hacia el rol paterno, al margen de la persona, buena o mala, que lo encarna. Se trata de un conflicto recurrente a lo largo de toda la ópera. Angelina se lamenta en el primer acto, ante la pregunta del camuflado príncipe Ramiro sobre su identidad, de la incierta naturaleza del vínculo que la une a ese hombre que no se sabe bien si es su

²¹ PAUL-LÉVY, F., 1986: 91.

²² ROSSINI, G.; FERRETTI, J., 1972: I, ii, 58.

²³ ROSSINI, G.; FERRETTI, J., 1972: II, i, 126-128.

²⁴ ROSSINI, G.; FERRETTI, J., 1972: I, x, 104-108.

²⁵ ROSSINI, G.; FERRETTI, J., 1972: II, iv, 140-146.

padre o su padrastro, y que en cualquier caso no cumple adecuadamente con su función: “Quel ch’è padre, non è padre.../ Onde poi le due sorelle.../ Era vedova mia madre.../ Ma fu madre ancor di quelle.../ Questo padre pien d’orgoglio.../ Sta a vedere che m’imbroglio...”²⁶; más adelante, cuando la joven suplica a Don Magnifico que la lleve con sus hermanas al baile, al menos un corto rato, éste la rechaza con altivez, señalándola ante todos no como su hija, sino como una “servaccia ignorantissima/ [...], vilissima,/ d’un’estrazion bassissima”, y ordenándole “va in camera, va in camera,/ la polvere a spazzar”²⁷; cuando Alidoro le hace notar que según sus registros él debe tener tres hijas, y le exige que presente a la tercera, Don Magnifico llega al extremo de negar su existencia mintiendo que ha muerto, ante lo cual reacciona Cenicienta con un visceral “No, non morì”, que es respondido por el padre con amenazas de muerte: “Sta zitta lì./ [...] Se tu respiri/ ti scanno qui./ [...] Se tu più mormori/ solo una sillaba,/ un cimitero/ qui si farà”²⁸. Se comprende entonces por qué, ante tanta negación pertinaz de un vínculo en el cual pueda la niña fundar su identidad verdadera – reclamo que en ella parece tener más fuerza aún que el del afecto–, cuando se ve elevada al trono por la boda con el príncipe ella continúa quejándose de lo mismo, y le reprocha a Don Magnifico, que llega para implorar su perdón tratándola de *altezza*: “Né m’udrò mai chiamar la figlia vostra?”²⁹. El perdón de esta Cenicienta a su padre y a sus hermanas adquiere así un valor mucho más hondo y complejo que el que tenía en el cuento de Perrault, pues no se trata ya, solamente, de enmascarar el castigo o la sanción moral mediante el gesto altruista e iluminista de un perdón que revela una sólida confianza en las potencialidades buenas del alma humana, sino también de asegurarse, con cierta dosis de egoísmo, para quien concede el perdón, al menos las formalidades de un vínculo parental que sigue reclamando y necesitando aun después de su casamiento principesco. El desenlace de *La Cenerentola* nos deja de este modo, por sobre las pirotecnias del rondó de la protagonista y las apariencias del consabido *lieto fine*, el regusto agridulce de que no todo ha sido resuelto, de que en los estresijos del alma de Angelina hay todavía mucho de trauma y de infelicidad que habrá de subsistir a los fastos de su entronización y su triunfo. (El timbre levemente melancólico de Teresa Berganza ha sabido

²⁶ ROSSINI, G.; FERRETTI, J., 1972: I, iv, 68.

²⁷ ROSSINI, G.; FERRETTI, J., 1972: I, vi, 86-88.

²⁸ ROSSINI, G.; FERRETTI, J., 1972: I, vi, 88-90.

²⁹ ROSSINI, G.; FERRETTI, J., 1972: II, ix, 166.

captar como ninguna otra voz esta ambivalencia del final de la ópera, dando a su apoteótica aria de clausura los necesarios matices de tristeza aun en el seno de sus notas exultantes y festivas.)

Está claro, empero, que la obra de Rossini es una *opera buffa* y que, como sentábamos más arriba, lo cómico domina por sobre toda cuota de sentimentalismo y melancolía remanentes que puedan postularse en el texto y en la partitura. Radica lo cómico en dos grupos bien definidos de personajes: los plebeyos que afectan nobleza —el camarero Dandini que se hace pasar por el príncipe Ramiro—, y los nobles venidos a menos que, siendo humanamente pequeños, afectan una grandeza que es más apariencial que real —Don Magnifico y sus dos hijas, Tisbe y Clorinda—; en ambos casos, como se ve, se trata de personajes dominados por el fingimiento de lo que no es verdadero, de ocasionales o cabales impostores, de conductas insinceras. El efecto cómico surge así del contraste entre el ser real y la apariencia, contraste que halla su cauce en ese efecto de mecanicidad, antinaturalidad y artificialidad en el que Henri Bergson hace radicar la risa³⁰. Existe, con todo, una radical diferencia entre la comicidad

³⁰ “[...] queda una cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin de que sus miembros tuviesen la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esta rigidez constituye lo cómico y la risa es su castigo” (BERGSON, H., 1985: 39); “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo. [...] El efecto cómico es tanto más intenso, el arte del dibujante será tanto más consumado, cuanto más exactamente encajadas vayan estas dos imágenes, la de una persona y la de una máquina” (BERGSON, H., 1985: 46-47); “Adivinamos que los artificios usuales de la comedia, la repetición periódica de una palabra o de una escena, la inversión simétrica de los papeles, el desarrollo geométrico de los equívocos y muchos otros recursos, pueden sacar su fuerza cómica de la misma fuente, y que acaso el arte del vodevilista estribe en presentarnos una articulación visiblemente mecánica de los acontecimientos humanos, conservándoles, no obstante, el aspecto externo de la verosimilitud, es decir, la flexibilidad aparente de la vida” (BERGSON, H., 1985: 50-51); “No hay nada esencialmente risible sino lo que se ejecuta automáticamente. Se trate de un defecto o de una buena cualidad, lo cómico es aquello mediante lo cual el personaje se entrega sin saberlo, el gesto involuntario, la palabra inconsciente. Toda distracción es cómica” (*Ibid.*, 133); “Se podría decir, en cierto sentido, que es cómico todo *carácter*, siempre que se entienda por esta palabra todo lo que hay de *hecho* en nuestra persona, todo lo que se halla en nosotros en el estado de mecanismo capaz de funcionar automáticamente, todo lo que hay en nosotros como ya fabricado” (BERGSON, H., 1985: 134-135).

de Dandini y la de Don Magnifico y sus hijas; en aquél, el contraste entre el ser y el parecer genera una risa cómplice e indulgente en el espectador, que ve con mirada simpática a este plebeyo que, si adopta exagerada y mecánicamente poses de noble, es por una buena causa y con la debida autorización del noble verdadero, y que demuestra por añadidura extremadas dotes de inteligencia y sagacidad en el desempeño de su farsa; en Don Magnifico, por el contrario, el contraste entre el ser y el parecer genera una risa distanciada e inmisericorde en el público, pues no se trata ya de lo cómico-simpático sino de lo cómico-ridículo, de un tipo de comicidad que no tolera identificación alguna entre el personaje y el espectador³¹. Si Dandini resulta cómico y antinatural a causa de los ropajes nobles que viste obligadamente, Don Magnifico y sus hijas son cómicos *per se*, a causa de una falsedad no ya exterior o meramente social, sino moral y constitutiva de su misma identidad; si en Dandini el contraste de donde surge la risa se establece entre su ser plebeyo y su fingirse noble, en Don Magnifico, Clorinda y Tisbe la risa surge por el contraste entre su nobleza meramente de sangre y su intrínseca bajeza espiritual, entre sus afectadas poses señoriales y la perversidad de sus almas mezquinas, casi como si los autores quisieran señalar que la maldad es de suyo artificial, mecánica y por ello cómica, porque “desnaturaliza” la esencia humana que en sí misma es buena, elevada y bella. El optimismo radical sobre la naturaleza positiva del hombre, la sugerida crítica de la decadente y perversa clase aristocrática, y el velado elogio del astuto siervo capaz de ascender momentáneamente a la función principesca y desempeñarla con aceptable corrección, quedan fuera de toda duda, y ratifican la impronta iluminista de este granado fruto operístico de la Revolución Francesa y del modelo mozartiano de *Le nozze di Figaro*.

³¹ Resulta a este respecto sorprendente e infundada la opinión del *régisseur* Michael Hampe, para quien “Don Magnifico [...] despierta sentimientos divertidos y de cariño, igual que Falstaff o Don Quijote. Hasta las dos malas hermanas Clorinda y Tisbe presentan rasgos humanos que ayudan a comprenderlas” (HAMPE, M., 1993: 16). Don Quijote y Falstaff –más aquél que éste– extraen su comicidad del contraste entre sus pretensiones y su realidad, pero son intrínsecamente personas de buen fondo y alma limpia con quienes el espectador puede identificarse; Don Magnifico y sus hijas no ofrecen resquicio alguno por donde la buena voluntad del público pueda penetrar en sus almas y encontrar en ellas algo noble y elevado: son pura exterioridad, pura falsía y mezquindad, pura pequeñez de miras, puro ridículo.

5. *Cendrillon*, de Massenet-Cain.

En la versión massenetiana de Cenicienta, estrenada en l'Opéra Comique de París el 24 de mayo de 1899, se recuperan dos de las dimensiones propias del mito que la ópera de Rossini había obliterado: el elemento mágico-maravilloso, y el latente edipismo entre la protagonista y su padre. Frente a la solución racionalizada de Rossini-Ferretti, tributaria del tardío iluminismo, Massenet y su libretista Henri Cain se mueven en un romanticismo epigonal a punto ya de convertirse en simbolismo y decadentismo, y, muy peculiarmente en el contexto de la ópera francesa, en una estética en la que despuntan ya ciertas notas que pocos años después – 1902– serán típicas de un autor como Debussy y de una obra como *Pelléas et Mélisande*; no ha de extrañar, en tal sentido, que el elemento maravilloso haga su reingreso en la historia de Cenicienta, en esta versión, de la mano de lo onírico y lo subconsciente, y que el personaje de Lucette —tal el nombre de Cenicienta en la ópera— presente por momentos ciertos rasgos depresivos y autodestructivos muy similares a los de *Mélisande*. Tanto la relevancia de lo onírico como pivote sobre el cual se asienta y opera lo mágico, cuanto el rescate de la dimensión edípica de la relación entre Cenicienta y su padre, colocan a esta obra menor de Massenet, bien que de un modo asistemático y seguramente impensado, en la vía del por aquellos años naciente psicoanálisis.

En esta *Cendrillon* las hermanastras son muy poco relevantes, y todo el peso de la hostilidad familiar descansa en la orgullosa madrastra, que carga con el connotativo nombre de Madame de la Haltière y se encarga no sólo de tiranizar a su pobre hijastra, sino también al sufridísimo padre de la protagonista, Pandolfe, que se encuentra todavía vivo y constituye sin duda uno de los más extremos casos de “varón domado” de toda la historia de la ópera. Hombre bueno pero débil, traiciona involuntariamente sus obligaciones paternas al no ser capaz de encarnar la auténtica autoridad familiar ni de defender y proteger a Lucette de los ataques y maltratos de su segunda mujer. De haber contado Rossini con este libreto, la tiranía doméstica a la que somete Madame de la Haltière a su marido habría dado lugar sin dudas a una brillante farsa, y a páginas bufas similares a las que protagonizan, por ejemplo, Donna Fiorilla y Don Geronio en *Il turco in Italia*. Massenet se permite ocasionalmente algún desliz farsesco, que la situación le impone y al cual no cabe resistirse, pero el tono predominante

de la obra es siempre el idílico-melancólico que emana de la situación y el carácter de la protagonista³². Se trata de un idilio ambiguo, por cierto, porque busca y encuentra su eco amoroso tanto en la persona de Le Prince Charmant —también él melancólico y depresivo, verdadera alma gemela de Cenicienta— cuanto en la de su idolatrado y pusilánime padre Pandolfe, que siente culpa por su debilidad e incapacidad de ejercer la protección de su hija³³, y con quien ésta sostiene un dúo conmovedor en el que ambos planean una huida y una vida juntos, alejados de la perversa matrona que los agobia en esa casa con su tiranía³⁴, dúo que, salvo por el estilo musical muy otro, bien podría haber sido escrito por Verdi en la línea de sus memorables escenas edípicas entre padre e hija —Rigoletto/Gilda, Miller/Luisa, Boccanegra/Maria—³⁵.

Lucette, como queda dicho, es una joven triste, melancólica, depresiva casi, que recurre a la ensoñación como vía de escape; si en la vigilia aparece dominada por el inmovilismo y se resigna a su dura realidad sin enfrentar a la madrastra, en sus sueños se atreve a la rebelión y al deseo de imposibles metas, según se ve ya en su aria inicial³⁶; a tal punto es ello así, que no puede aceptar su encuentro amoroso con el príncipe junto a la encina como un hecho real, sino que lo reputa sueño por ser algo bueno y

³² En tal sentido, *Cendrillon* es la perfecta antítesis de *La Cenerentola* rossiniana: si en ésta domina la comicidad y lo sentimental se subordina a ella, en la obra de Massenet domina lo sentimental y se le subordina lo cómico, apenas esbozado: “While Rossini’s *La Cenerentola*, like the British pantomimes or the Disney movie, is essentially a comedy with romantic interludes, Massenet’s *Cendrillon* is a romance with moments of comedy” (BRUNYATE, R., 2004: en línea).

³³ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: III, 2, p. 3.

³⁴ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: III, 3, pp. 26-29.

³⁵ Massenet-Cain optan así por una versión del mito en la que la causa profunda del odio de la madrastra puede radicar en el desmesurado y exclusivista amor que se profesan el padre y la hija a sus espaldas y perjuicio: “Si nos basamos en las pistas que nos proporciona la historia de Basile, podremos decir que el exagerado amor de un padre por su hija, y viceversa, es el punto de partida del relato, y la humillación de Cenicienta, provocada por la madre *cum* las hermanas, es su consecuencia lógica. Esta situación es paralela al desarrollo edípico de una niña. En primer lugar ama a su madre, a la madre buena original, que reaparece más tarde en esta historia bajo la forma del hada madrina. A continuación su cariño se dirige hacia el padre, por el que quiere, al mismo tiempo, ser amada; en este momento la madre —y todos los hermanos, reales o imaginados y, en especial, las hermanas— se convierten en sus rivales” (BETTELHEIM, B., 2003: 256).

³⁶ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: I, 5, p. 9.

liberador³⁷. Su melancolía la induce inclusive a la tentación del suicidio, cuando cree erróneamente que el príncipe no la ama, y se propone consumarlo, emblemáticamente, junto a la tumba de su madre, al pie de la encina encantada³⁸. Este patetismo psicológico se enlaza fuertemente con el apuntado onirismo que domina en el personaje, y ambos confluyen en la generación del elemento mágico-maravilloso, pues es precisamente junto a esa encina encantada, a la que acude la joven para darse muerte, donde tiene lugar el encuentro amoroso con el príncipe en medio de cantos y apariciones de hadas y espíritus. Naturalmente, el hada madrina, en cuanto emanación de esa encina que crece junto a la tumba materna, es la madre misma bajo ropajes simbólicos y desrealizados; todas sus intervenciones a lo largo de la obra ocurren en el contexto de sueños o al menos de ensoñaciones de la protagonista. La primera vez que aparece lo hace mientras Lucette duerme junto al fuego de sus desdichas hogareñas; el hada surge y convoca a unos solícitos espíritus para que vistan y cubran de joyas a la joven, y luego se encarga ella misma de despertarla; lo maravilloso consiste, más que en el hada misma y en todo ese repentino lujo de ropas y alhajas, en el hecho de que, habiéndosele dado a Cenicienta en sueños, el lujo perdure también tras su despertar, postulando una mágica continuidad entre lo onírico y lo real³⁹. Pese a la ausencia de las marcas más célebres de la versión de Perrault en la que se basa el libreto, es decir, la calabaza-carroza con sus ratones-caballos, su rata-cochero y sus lagartos-lacayos, se hacen presentes otros dos elementos tópicos del cuento francés: el mandato de regresar antes de medianoche, y la donación de la zapatilla de cristal; ésta, empero, muta su función, pues no ha de ser ya una marca de reconocimiento de la verdadera enamorada cuando, tras ser perdida por Cenicienta al huir, el príncipe la recoja y la utilice para probarla a las distintas aspirantes, sino que opera como adicional objeto mágico que

³⁷ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: IV, 1, pp. 32-34.

³⁸ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: III, i, 4, pp. 27-28.

³⁹ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: I, 6, pp. 10-13. Imposible no recordar aquí la sentencia de Coleridge recogida y glosada por Borges: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (BORGES, J. L., 1974: 639). Es la situación de Lucette: sueña con su personal paraíso de amor, en el que aparece un príncipe enamorado al cual, tras despertar, reencuentra en la vigilia. El “entonces qué” por el que se preguntan Coleridge y Borges está por demás claro: entonces, el paraíso existe, la dicha existe, y el cuento acaba.

vuelve irreconocible a Lucette en el baile, poniéndola a salvo de las miradas de su madrastra y sus hermanastras.

Otro toque de interés en esta versión de Massenet-Cain reside en el personaje del príncipe, Le Prince Charmant, verdadero *alter ego* o alma gemela de Cenicienta, pues como ella aparece dominado por la melancolía, la soledad, la depresión y en cierta medida la compulsión autodestructiva; reedita el tradicional tópico del rey o príncipe triste y taciturno que se niega a reír, y a quien toda la corte se afana en vano por causar diversión —Massenet recurre en esta escena, la inicial del segundo acto, a ciertos delicados arcaísmos de tinte barroco sutilmente inficionados de ironía y con resolución abiertamente cómica⁴⁰—. Considerando la identificación casi total entre las dos almas gemelas de la joven y su príncipe, se comprende mejor la decisión del compositor, poco grata a los oídos actuales, de conferir al personaje del príncipe el registro de *soprano falcon ou de sentiment*, pese a que en algunas versiones escénicas y discográficas modernas se transporte el papel para tenor —como en la referencial de Frederica von Stade y Nicolai Gedda de 1979—: las voces de Cenicienta y su príncipe suenan así, como sus almas, casi en idéntico timbre, en plena coincidencia psíquica y acústica, pues los registros respectivos de soprano o mezzosoprano para ella y de *falcon* para él se asemejan en la capacidad tanto de notas altas como de un centro robusto (BRUNYATE, R., 2004: en línea). En efecto, el príncipe no sólo es melancólico y triste como Lucette, sino ensueña como ella y se refugia en lo onírico como única vía posible de realización activa de su juventud y sus esperanzas de amor frustradas, en tanto muéstrase en la vigilia con un talante siempre resignado y pasivo —véase su aria del segundo acto⁴¹—; cuando los dos se encuentran en el baile y experimentan su inicial estremecimiento amoroso, ambos creen que se trata de un sueño, en ambos domina un temple pesimista que se resiste a aceptar la dicha como posibilidad real⁴²; posteriormente, se redescubren en su recíproco amor en la poética escena junto a la encina de las hadas, toda ella dominada por el consabido clima onírico-maravilloso y, también, por la patología autodestructiva de los jóvenes. Lucette ha acudido al lugar, como queda dicho, para morir donde está enterrada su madre, y el príncipe ha ido a lamentarse de su mala suerte —a ninguno se le ocurre la ejecución de una acción positiva para revertir sus males, sino solamente el abandono de sí y

⁴⁰ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: II, 1, pp. 14-15.

⁴¹ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: II, 2, p. 15.

⁴² MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: II, 4, pp. 18-20.

la autoconmiseración inmóvil—; ambos rezan al hada, y ambos unen sus voces en un dúo, pero se encuentran separados por un seto y no se ven uno al otro, apenas alcanzan en cierto momento a oírse y a descubrir por las voces sus identidades, lo cual los reconfirma en la veracidad de su amor recíproco⁴³. Se declaran entonces sus sentimientos y todo parece listo para que la felicidad se instale finalmente en sus almas, pero como la felicidad parece ser ajena y esquiva al reino de la realidad y la vigilia, el hada madrina los hace caer en un profundo sueño en el preciso momento en que los jóvenes se abrazan, lo cual generará más tarde en Cenicienta el convencimiento de que su amor continúa siendo una mera ensoñación, una inasible ilusión⁴⁴. Pero, finalmente, los amantes se reencuentran: el príncipe logra sobreponerse a su proverbial pasividad, y por obra incitante del amor se lanza a la búsqueda “real” de su amada; no existe en esta ópera, tan francesa ella, tan *decorosa*, nada que fuerce a los intérpretes y al público a ostentar o contemplar pies desnudos en escena, no hay prueba del zapatito por las hermanastras ni por Cenicienta, pues la zapatilla perdida no tiene aquí la función de reconocimiento por parte del príncipe sino, por el contrario, la de “irreconocimiento” por parte de la madrastra y las hermanastras durante el baile, en razón de su magia y poderes de camuflaje. El Prince Charmant reconoce a su amada, simplemente, porque recuerda su voz, su rostro y su cuerpo tras el abrazo final de la escena de la encina, y la identifica pese a sus harapos y a su aspecto servil.

Todo está listo, pues, para el inevitable final feliz. Si éste se construía en *La Cenerentola* rossiniana mediante la concesión generosa y optimista de un perdón a los malvados, según el modelo de Perrault y contra el modelo más arcaico de los Grimm, que postulaba el castigo físico con mutilación, en esta *Cendrillon* de Massenet-Cain la solución resulta menos neta y más ambigua. No se trata aquí de moralizar, como en Perrault y en Rossini, ni de ejecutar una justicia poética rigurosa y mítica, como en los Grimm, sino de desarrollar ante todo una anécdota sentimental; concluida ésta, llevada a buen término la intriga que le da sostén y asegurado el desenlace feliz para

⁴³ La escena, que se hace eco del modelo de Píramo y Tisbe y el muro que se les interpone, parece inscribirse en la secular tradición occidental que proclama la superioridad y mayor espiritualidad del oído por sobre la vista en la jerarquía de los sentidos, de lo cual da testimonio el Apóstol al sentar el principio de que *ex auditu fides* (Rom. 10, 17); en este caso, no se trata ya de la fe —o solamente de la fe, es decir, de un acto de puro conocimiento— como efecto de la audición, sino del amor que sigue al conocimiento y le confiere definitivo sentido: *ex auditu amor*.

⁴⁴ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: III, ii, 1-2, pp. 28-31.

la pareja protagónica, poco importa qué se haga de los antagonistas malvados, cuyas posibilidades de acción negativa han quedado ya definitivamente clausuradas. Por tanto, el libreto no afirma ni la justicia brutal y directa, ni el perdón, ni el olvido, ni el rencor, ni la venganza, ni la indiferencia: todas estas posibilidades son factibles, y ninguna es postulada explícitamente. Madame de la Haltière no pide perdón, ni Lucette lo concede, ni ella y su príncipe castigan a las tres mujeres perversas. Diríase que la ópera se cierra con una nota de refinado y urgido cinismo, pues ante los hechos consumados del ascenso social de su hijastra, la calculadora e hipócrita Madame de la Haltière se apresura a correr a los brazos de la joven para abrazarla, llamarla hija y proclamar ante todos que desde siempre la ha adorado⁴⁵. Lucette no rechaza este repentino y sobreactuado gesto de su madrastra, pero no podemos saber si esa falta de rechazo conlleva un tácito perdón y un saludable olvido de las injurias pasadas, o se debe simplemente a su sorpresa y falta de capacidad de reacción ante lo inesperado del hecho. La ópera acaba sobre esta incerteza, que no llega empero a resentir la sensación de felicidad y reposo finales ni a enturbiar la postergada apoteosis de esta Cenicienta débil, depresiva y soñadora.

6. ¡Cenicientaaa...!, de Lambertini.

Llegamos así a la más cercana de las Cenicientas líricas propuestas, cercanía fundada no sólo en el tiempo —la ópera se estrenó hace apenas dos años y medio, el 23 de julio de 2008, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón de Buenos Aires, en su sede provisoria del Teatro del Globo—, sino sobre todo en que la autora de su libreto y de su partitura, Marta Lambertini, desarrolla su labor creativa entre nosotros y ante nosotros, y podemos por tanto interpelarla directamente acerca de sus intenciones, propósitos, caminos. Lo esencial de éstos queda declarado en una breve nota que la libretista y compositora firma en el programa de mano del estreno; asevera allí haberse basado en Perrault por ser la de éste “la más sintética y lineal versión de la historia, y tal vez la menos truculenta”; ciertamente, dentro de esta confesada fidelidad a Perrault tienen cabida algunos esporádicos elementos tomados de los Grimm, como los garbanzos que las hermanas desparraman y obligan a Cenicienta a recoger, dato de gratuita maldad y signo físico de humillación extrema que exige una absoluta inclinación y un abajamiento literal sobre la tierra, del todo ausentes en el cuento del francés y hallables en cambio en la versión

⁴⁵ MASSENET, J.; CAIN, H., 2010: IV, ii, 2, p. 39.

alemana, donde no se trata en rigor de garbanzos sino de lentejas, que Cenicienta logra recoger con la ayuda de las solícitas palomitas que la auxilian en los malos trances. Lo personal de la solución de Lambertini es que frente a la protagonista del cuento, que resignadamente se pliega al capricho de sus hermanas y las obedece hasta cumplir con la inconducente tarea, la protagonista de la ópera se resiste, se queja, y aun retribuye el mal recibido con una agresión física, módica pero significativa, arrojando a la nuca de sus hermanastras los garbanzos que levanta del suelo, disimulando enseguida como si no fuera ella, y defendiéndose con golpes e insultos que nos revelan un temperamento en nada paciente y una personalidad mucho más rica y esférica que la de los cuentos canónicos: “¡Ñe, ñe, tontúpidas, malvastras! ¡Pum, paff, pough!”⁴⁶. Esta brevísima cita nos coloca frente a uno de los encantos mayores del libreto: su lenguaje jitanjáforico de consumada expresividad, ya irónica, ya desopilante, ya onomatopéyica, lenguaje, al decir de la autora en la referida nota del programa, “imaginario, inventado a partir del castellano y del francés [...], con la incorporación de las onomatopeyas características de las historietas”. Los dos insultos referidos consisten en cruces de palabras que suman integrativamente sus respectivas semánticas: *tontúpidas* = ‘tontas + estúpidas’; *malvastras* = ‘malas/malvadas + hermanastras’; se trata de un procedimiento no desconocido por el barroco extremo de un Quevedo ni por las vanguardias de los años veinte, e inclusive utilizado por ciertos humoristas del cine y la radio —la inefable Niní Marshall, en su caracterización de la pituca barrionorteña Mónica Bedoya Hueyo de Picos Pardos Unzué Crostón, solía utilizar el insulto *tarúpido* = ‘tarado + estúpido’—. Lambertini —creadora de una ópera anterior, *Alice in Wonderland*, que remite al hipotexto literario de un autor asimismo identificable por juegos lingüísticos de factura similar, Lewis Carroll— reconoce una deuda concreta en la utilización de este tipo de lenguaje, que —dice—“actúa como elemento disparador de la multiplicación de sentidos y de reacciones ante los mismos”: la plurilingua o el experimento multidialectal utilizado por el dramaturgo y actor italiano Dario Fo en su *Mistero buffo*. En este texto dramático, en efecto, a imitación de los juglares medievales que, por imposición de la variedad dialectal de sus múltiples auditorios y como fruto de sus propios viajes y asimilaciones diversas, daban en plasmar su poesía más ligera en un tipo de discurso en el que se mezclaban formas de distintas lenguas, Fo recurre a un lenguaje plurilingüístico en el que mezcla el italiano, el paduano, el

⁴⁶ LAMBERTINI, M., 2008: esc. VI, p. 9.

véneto, el lombardo y el piomontés, amén de inventar palabras a partir de simples asociaciones fónicas o de las sugerencias pre-semánticas proporcionadas por bases onomatopéyicas, todo lo cual arroja como resultado un discurso que a medida que pierde precisión en su referencia la gana en su sentido evocador o en su poder de sugerencia, a la par que posibilita un inevitable efecto de comicidad. Suele denominarse *grammelot* a este tipo de juego lingüístico, hermano consanguíneo de aquellas *jitanjáforas* que analizó Alfonso Reyes a propósito de la poesía infantil, popular o vanguardista que recurre al puro sonido como fuente de sentido (REYES, A., 1969: 182-226), y también del *glíglico o gíglico* ensayado por Cortázar en el capítulo 68 de *Rayuela*; no muy lejos de estos experimentos se encuentran la enredada mixtura dialectal utilizada por Fra Salvatore, el personaje de *Il nome della rosa* de Umberto Eco, y la clásica *parodia idiomática* en la que se pretende mimar el efecto acústico de una lengua sin recurrir a palabras concretas de ésta —Molière la usó en la turquería de *Le bourgeois gentilhomme*, Charles Chaplin la llevó a un grado de exquisita destreza en su antológica imitación de Adolf Hitler en *The Great Dictator*, y numerosos cómicos populares del teatro, la radio y la televisión la han utilizado con mayor o menor fortuna.

Naturalmente, este recurso discursivo de larga e histórica tradición adquiere en la ópera de Lambertini un significado nuevo, pues se inscribe en una estética de la posmodernidad que traslada al plano del código lingüístico el mismo tipo de tratamiento en *collage* y de *pastiche* con que el arte contemporáneo se complace en relacionarse, por vía a la vez de homenaje y de ironía, con los estilos, los temas y las ideas de la entera historia del arte y del pensamiento occidentales. Una ópera sobre Cenicienta escrita a principios del siglo XXI no sólo debe recoger la tradición argumental y semántica de las Cenicientas anteriores de la literatura y la ópera para asumirla como punto de partida en lo conceptual, sino también en lo material —de ahí la mezcla de las lenguas propias de esa tradición, el francés y el italiano, más las propias del mundo cultural de la autora, el castellano, el inglés, el latín y aun ciertos lunfardismos; de ahí, según señala la misma Lambertini, el “cierto aire neobarroco o neoclásico [que] se manifiesta en aquellas escenas en que se impone la música de corte”, esa “suerte de manierismo que va a imperar a lo largo de la obra”—; recoge pues esa tradición no sólo para honrarla, sino para reírse de ella, para ironizarla al tiempo que la sirve y la prolonga, para socavarla al tiempo que la perpetúa y fortalece. Y de la misma manera que el texto de Lambertini, y su música desde luego, son cáusticos con respecto al material

tradicional que asumen como punto de partida, así también el personaje central de Cenicienta es cáustico y mordaz, a veces violento y furioso, con respecto a su propia desgracia doméstica y a aquellas que la generan, su “matroshka” y las dos “hermanoshkas” Malaria y Difteria. Frente a la seráfica resignación y mansedumbre de la Angelina rossiniana, y frente a la melancolía depresiva de la Lucette massenetiana, la Cenicienta de Lambertini se permite reír aun en medio de sus quejas, y no se priva de la rebelión y el contrataque. Más aún, se sabe dueña de su destino y se muestra autosuficiente: “¡Ah, pórfidas!/ ¿Dónde si prosiman tan presadas?/ ¿Qué planan furibundas?/ ¿Non tocan las mentadas la pieté?/ Ansina como vagas marinas/ la rábiera estremece su tripamen./ Pero en mí solita prende la luminia/ que esclaría los nubajes grisosos./ La recordancia anima y placa mis sulfurios/ y mi sangre si restaña./ ¡Oh spes, oh spes,/ que tus dernieras estrellitas/ no si exangüen!”⁴⁷. Todo este monólogo procede por libre traducción, según confesión de la autora, del recitativo y aria de Leonore en el *Fidelio* de Beethoven; lo extraordinario es que no se trata solamente de un trasvase del alemán del libreto de Sonnleithner, von Breuning y Treitschke al peculiar multidialecto de Lambertini⁴⁸, sino que la importación de las palabras conlleva también una importación del carácter y la personalidad fuerte, osada y voluntariosa de Leonore al alma de esta Cenicienta que se muestra en todo momento muy dueña de su destino, muy valiente para denunciar y contestar los excesos de poder de su familia política, y decidida a superar por su propia iniciativa su estado actual de servidumbre. Cuando sus hermanas pretenden que Cenicienta les arregle la ropa, ésta se resiste airada —“Mi non casca la vertiente de la mosca,/ mí non porta sicomoras,/ y non trampo los escaldos que me dan”⁴⁹—, se burla de sus pretensiosas hermanoshkas —“¡Da-da dadadada, dadadada da-da-da!/ ¡Cuánta cocolandia colifata!/ (enojada) ¡Si credencian principosas/ y

⁴⁷ LAMBERTINI, M., 2008: esc. X, p. 15.

⁴⁸ Si bien no llega a ser literal y resulta algo abreviada, la versión es fiel concepto por concepto: “Abscheulicher!, wo eilst du hin?/ was hast du vor in wildem Grimme?/ Des Mitleids Ruf, der Menschheit Stimme,/ rührt nichts mehr deinen Tigersinn!/ Doch toben auch wie Meereswogen/ dir in der Seele Zorn und Wut,/ so leuchtet mir ein Farbenbogen,/ der hell auf dunkeln Wolken ruht./ Der blickt so still, so friedlich nieder,/ der spiegelt alte Zeiten wieder,/ und net besänftigt wallt mein Blut./ Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern,/ der Müden nicht erleichen” (BEETHOVEN, L.; SONNLEITHNER, J.; BREUNING, S.; TREITSCHKE, G. F., 1997: I, vi, 9, p. 44).

⁴⁹ LAMBERTINI, M., 2008: esc. XII, p. 18.

non tienen melismas ni fachadas!”⁵⁰ —, y, al probarles los vestidos, adrede las pincha con alfileres, las ahorca con cintas y las oprime con cinturones, mientras refunfuña y protesta; después, ya en el baile, “mientras [Cenicienta y el príncipe] danzan, hace lo posible por atropellar y molestar a sus hermanastras”⁵¹. Esta actitud más activa, bélica y entera resulta muy afín en temple y valor a la “dignidad de los débiles” propia de los tiempos contemporáneos, cuyos oprimidos han aprendido a reivindicar ferozmente sus derechos y a luchar por ellos. No se trata, por cierto —y por fortuna— de entorpecer una obra tan diáfana y luminosa con ningún planteo social ni ideológico, pero el clima de época se hace sentir en su justa dosis.

Junto al clima de época, hay también un clima de espacio que remite oblicua pero nítidamente al contexto argentino y social de una clase media consumista, no sólo por la inclusión de algunas palabras en lunfardo, sino también por alusiones a lugares, realidades cotidianas o marcas comerciales fácilmente identificables por el público local; así, la fiesta del Príncipe Tirifilo tiene lugar en el *palais de glace*, y el heraldo que anuncia a los grandes nobles que van llegando menciona nombres como *Le Duc de Saint Rémy*, *Madame de Vitel Tonné* y *La Duchesse de Girard Pérregaux*. Más allá de estos juegos, vale la pena destacar algunas finezas lingüísticas y ciertos guiños textuales. En la primera escena, cuando la joven dirige una plegaria a su padre muerto, se queja de que “la matroshka mi lagna”⁵²; el verbo *lagnarsi* posee en italiano el significado de ‘quejarse, lamentarse’, y se usa siempre como reflexivo, pero Lambertini lo utiliza aquí como transitivo con el sentido de ‘lastimar, maltratar’, probablemente a modo de reminiscencia, quizás inconsciente, de unos celeberrimos versos de Metastasio a los que Rossini —el mismo Rossini de la *otra* Cenicienta de más fuerte referencia en el imaginario del público— puso música en reiteradas ocasiones: “Mi lagnerò tacendo/ della mia sorte amara,/ ma ch’io non t’ami, o cara,/non lo sperar di me”. En las escenas en que el macarrónico registro idiomático de Lambertini descansa básicamente en el francés, se recurre a juegos fónicos fundados en la rima asemántica y disparatada — “Oui, la dance, l’élégance de la France”⁵³; “Pour être la fenêtre et le prêtre si migot”⁵⁴ —, o a la citación cómplice de sintagmas célebres del repertorio operístico francés irónicamente ensamblados con

⁵⁰ LAMBERTINI, M., 2008: esc. XII, p. 18.

⁵¹ LAMBERTINI, M., 2008: esc. 16, p. 25.

⁵² LAMBERTINI, M., 2008: esc. I, p. 5.

⁵³ LAMBERTINI, M., 2008: esc. VIII, p. 12.

⁵⁴ LAMBERTINI, M., 2008: esc. VIII, p. 12.

referencias a marcas comerciales, como la frase emblemática del aria del protagonista del *Werther* de Massenet, que en el dúo de amor entre Cenicienta y el príncipe se metamorfosea en una alusión a unas conocidas galerías: “Oh souffle du Printemps et Lafayette”⁵⁵; cuando, en cambio, se recurre al inglés, la autora desfigura palabras como *stepfamily*, ‘familia política, familia aportada por el segundo cónyuge de alguien’, germanizándola mediante una desinencia de “sabor alemán”, *stepfamilien*, para aproximar así el vocablo resultante a un código lingüístico más propio y habitual del mundo de la ópera⁵⁶.

Finalmente, está el elemento mágico, fuertemente racionalizado aquí, pero por otros motivos y mediante caminos muy otros que los que veíamos en la racionalización de Rossini-Ferretti. Fiel a Perrault, Lambertini incluye en su libreto la calabaza-carroza, pero reduce y asimila los otros elementos de la transformación mágica, prescindiendo de los ratones-caballos y concentrando en una sola imagen los lagartos-lacayos y la rata-cochero mediante la creación de unas ratas-lacayos, todo lo cual se resuelve en escena mediante recursos muy sencillos de utilería que disminuyen fuertemente el impacto y el prestigio secular de la maravilla. El hada madrina, que responde al operístico nombre de Adalgisa —otro guiño al público aficionado al género mediante la referencia a la co-protagonista de *Norma* de Bellini—, utiliza una varita mágica que no sólo le sirve de ocasional batuta para dirigir la pequeña orquesta del espectáculo, recurso asimilable al *Verfremdungseffekt* brechtiano que diluye el pacto ficcional y desdibuja los límites entre la representación y lo representado⁵⁷, sino que funciona muy poco mágicamente, y sí muy tecnológicamente, cual corresponde a nuestra época de hiperdesarrollo material: por eso, en la escena XI el hada debe cambiar las pilas al advertir que su varita no está funcionando bien, y se sirve de esta misma circunstancia para darle una novedosa vuelta de tuerca racionalizante a la mítica prohibición de permanecer en el baile después de medianoche: “Pero atenti, bambulina mía,/ que varitina tiene dos pilitas/ y non da muy largo encantamiento./ Cuando sonen las doce campanastras/ ¡tiene que rajarse de la festa/ antes de tornar a la miseria!”⁵⁸. Disminuido y racionalizado el peso de lo mágico en los momentos e ingredientes en que cabría esperar su mayor presencia, la

⁵⁵ LAMBERTINI, M., 2008: esc. XVI, p. 25.

⁵⁶ LAMBERTINI, M., 2008: esc. IX, p. 14.

⁵⁷ LAMBERTINI, M., 2008: esc. XVII, p. 25.

⁵⁸ LAMBERTINI, M., 2008: esc. XIV, p. 22.

autora recurre sin embargo a mitemas de profundo significado y ancestrales raíces primitivas a propósito de otras escenas, como ocurre por ejemplo con el espejo y su posible o imposible capacidad de reflexión. Sabido es que para el pensamiento mítico el espejo, como las aguas de un lago o un río, refleja aquello que es amado por quien se mira en él, y en razón de ello toda imagen de reflexión luminosa —y también acústica, bajo la forma de eco— significa míticamente la respuesta condigna que el objeto amado ofrece al sujeto amante; es así que en muchas historias y textos poéticos el enamorado no se ve a sí mismo cuando se mira en un lago o en un espejo, sino que ve los ojos de la amada⁵⁹, y es por ello también que el Narciso griego, enamorado de sí mismo, se complace en mirar y remirar su propio rostro y encuentra en esta trampa su perdición. Lambertini ha hecho un manejo muy diestro de esta imagen⁶⁰. Cuando las hermanastras, tras vestirse y adornarse para el baile, intentan verificar su supuesta belleza en el espejo cual nuevas “narcisas”, el cristal se quiebra e impide así que se consume esta objetivación amorosa y egocéntrica del sujeto: tan vacuas y meramente “exteriores” son estas dos personas, que ni aun llegan a constituir objetos de amor e introspección para sí mismas a causa de su propia inanidad, porque incluso para practicar el narcisismo hace falta un mínimo grado de esa entidad real y autónoma de la cual ellas carecen, siendo como son meras duplicaciones o proyecciones del ser de su madre⁶¹. Contrariamente, cuando Cenicienta queda vestida y transformada gracias a la magia tecnocrática del hada Adalgisa, ella sí puede verse en el espejo, puede reconocerse y amarse, pues goza de una entidad real en la cual fundar una lícita autoestima⁶².

El libreto de Lambertini cierra de momento la larga y fecunda tradición de las Cenicientas líricas. Su ponderado juego de humor y contenida crueldad, su experimentación lingüística y musical, la esfericidad con que

⁵⁹ Recuérdese la estrofa del Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz: “¡O cristalina fuente,/ si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibuxados!” (SAN JUAN DE LA CRUZ, 1936:estr. XII, p. 90).

⁶⁰ Aquilino Suárez Pallasá ha publicado el mejor estudio teórico-crítico sobre el simbolismo de la imagen espejada y la reflexión acústica en diversos autores y tradiciones de Occidente y Oriente que van de la India védica a San Juan de la Cruz, pasando por Virgilio, el cristianismo neotestamentario y oriental y el Islam (SUÁREZ PALLASÁ, A., 1994-1995: 67-87; 111-140).

⁶¹ LAMBERTINI, M., 2008: esc. XII, p. 19.

⁶² LAMBERTINI, M., 2008: esc. XIV, p. 21.

define la psicología del personaje central, las citas varias que a la vez homenajean a la tradición de la que parten e ironizan sobre ella, todo concurre a desrealizar, desjerarquizar y desdramatizar la solemnidad del viejo mito. Mediante los recursos apuntados se genera una distancia de superioridad y un ponderado prisma deconstructivo de toda identificación emotiva y catártica que colocan al discurso dramático-musical a buen resguardo tanto del patetismo algo *larmoyant* de Massenet cuanto de la risotada estentórea y salpimentada de idilio de Rossini. El desenlace es también original: si en Rossini había el perdón moralizante, y en Massenet cierta ambigüedad teñida de cinismo, en Lambertini las malvadas ni acceden a la legitimación de una amnistía ni aspiran hipócritamente al afecto de la novel princesa: sencillamente se desmayan ante su rotundo fracaso, sin atinar ni a disculparse y solicitar clemencia ni a ensayar interesadas y cínicas muestras de fingido cariño. Simplemente desaparecen, se autodestruyen en la bilis de su propio veneno. Es el tipo de justicia reparadora, a un tiempo primaria y de altísimo valor normativo, que reclaman los niños. La *¡Cenicientaaa...!* de Lambertini no es, por cierto, una ópera para niños, sino para adultos muy adultos. Pero como toda gran obra para adultos, como *La flauta mágica* o *L'elisir d'amore*, complace también, y edifica, a esos niños expertos en Cenicientas y ansiosos de ver y escuchar otra vez el mismo cuento, pero distinto y renovado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDIN, Pablo Luis
1993 "Rossini. La elegancia satírica de un espíritu clásico",
Teatro Colón Revista, 1, pp. 8/13.
- BASILE, Giambattista
2010 "La gatta cenerentola", en su *Lo cunto de li cunti*. Recurso electrónico:
www.paroledautore.net/fiabe/classiche/basile/gattacenerentola.htm.

BEETHOVEN, Ludwig van; SONNLEITHNER, Josef; BREUNING, Stefan von y TREITSCHKE, Georg Friedrich
1997 *Fidelio. Ópera en dos actos, Op. 72.* Texto bilingüe alemán-castellano, Traducción de Mónica Zaionz, *Teatro Colón Revista*, 5/40, pp. 38-52.

BERGSON, Henri
1985 *La risa.* Madrid: Sarpe.

BETTELHEIM, Bruno
2003 *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Barcelona: Crítica.

BORGES, Jorge Luis
1974 “La flor de Coleridge”, *Otras inquisiciones, Obras completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé, pp. 639-641.

BRÈCQUE, Jean-Michel
1986 “Sans pantoufle ni fée, mais non sans charmes”, *L'avant scène opéra*, 85, pp. 5-11.

BRÜDER GRIMM
2010 “Aschenputtel”. Recurso electrónico: <http://gutenberg.spiegel.de>). Versión castellana: “La Cenicienta”, *Cuentos de Grimm.* México: Porrúa, 1992, pp. 37-41.

BRUNEL, Pierre
1997 “Thématologie et littérature comparée”, *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, 1, pp. 3-12.

BRUNYATE, Roger
2004 “A Different Cinderella. Massenet’s *Cendrillon* and the Dreams of the Lonely”. Recurso electrónico: www.peabodyopera.org/essays/cendrillon04/.

- CHARDIN, Philippe
1994 “Temática comparatista”, BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. 1994. *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI, pp. 132-147.
- COURTÈS, Noémie
2007 “Cendrillon mise en pièce ou la seconde immortalité de Perrault au XIX^e siècle”, *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, 4, pp. 73-88.
- ELIADE, Mircea
1973 *Mito y realidad*. 2^a ed. Madrid: Guadarrama.
- GENETTE, Gérard
1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GUILLÉN, Claudio
2005 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- HAMPE, Michael
1993 “La Cenerentola o la utopía irónica”, *Teatro Colón Revista*, 1, pp. 14-16.
- LAMBERTINI, Marta
2008 *¡Cenicentaaa...! Ópera en 20 escenas*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- LOSADA GOYA, José Manuel
2008 “Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0, s.p. Recurso electrónico: www.ucm.es/info/amaltea/revista/cero.html.
- MASSENET, Jules y CAIN, Henri
2010 *Cendrillon. Conte de fées en 4 actes*. Recurso electrónico: <http://www.bobsuniverse.com/bwjm/Works/operas/14Cendrillon/Cendrillon-lib-e.pdf>.

- OLRIK, Axel
1965 "Epic Laws of Folk Narrative", DUNDES, Alan. 1965. *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs N. J.: Prentice Hall Inc., pp. 129-141.
- OSBORNE, Richard
1988 *Rossini*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- PAUL-LÉVY, Françoise
1986 "Une petite cendre ne sait pas qui elle est", *L'avant scène opéra*, 85, pp. 90-98.
- PERRAULT, Charles
1905 "Cendrillon", *Contes en prose et en vers*. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, pp. 47-56.
- PITT, Charles
1986 "De la genèse à la création", *L'avant scène opéra*, 85, pp. 12-15.
- PROPP, Vladimir
1981 *Morfología del cuento*. 5ª ed. Madrid: Fundamentos.
- PROPP, Vladimir
1987 "Las transformaciones de los cuentos fantásticos",
- TODOROV, Tzvetan.
1987 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, pp. 177-198.
- REMAK, Henry
1998 [1961] "La literatura comparada: definición y función", VEGA, María José; CARBONELL, Neus. 1998. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, pp. 89-99.
- REYES, Alfonso
1969 "Las jitanjáforas", *La experiencia literaria*. 3ª ed. Buenos Aires: Losada, pp. 182-226.

RICOEUR, Paul

1976 *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: Megápolis.

ROSSINI, Gioacchino y FERRETTI, Jacopo

1972 *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo. Melodramma giocoso in due atti*. Hamburg: Deutsche Grammophon.

SAN JUAN DE LA CRUZ

1936 *El cántico espiritual. Según el ms. de las Madres Carmelitas de Jaén*. Edición y notas de M. Martínez Burgos. Madrid: Espasa Calpe.

SEGALINI, Sergio

1986 “Buffa-seria: la croisée d’un genre”, *L’avant scène opéra*, 85, pp. 82-83.

SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino

1994-1995 “El simbolismo del fenómeno de la reflexión acústica y luminosa en las *Églogas* de Virgilio”, *Letras*, 29-30, pp. 67-87 (primera parte); 31-32, pp. 111-140 (segunda parte).

VAN TIEGHEM, Paul

1951 [1931] *La littérature comparée*. 4^{ème} éd. Paris: Armand Colin.

WELLEK, René

1998 [1965] “La crisis de la literatura comparada”, VEGA, María José; CARBONELL, Neus. 1998. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, pp. 79-88.

Javier Roberto González (1964) es Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina, egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Investigador del CONICET en la especialidad de filología hispánica medieval y del siglo XVI. Director del Departamento de Letras de la Universidad Católica Argentina, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es Profesor Titular Ordinario de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto Ordinario de Historia de la Lengua Española, Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana” y Secretario de Redacción de la revista *Letras*. Se ha desempeñado asimismo como docente en la Universidad Nacional de Buenos Aires

y en la Universidad de Morón (Argentina), y como profesor invitado en las Universidades Nacionales de Cuyo y del Nordeste (Argentina), en la Universidad Católica “Sedes Sapientiae” de Lima (Perú), en la Universidad Nacional de Bogotá (Colombia), y en la Universidad de Zaragoza (España). Ha publicado libros de su especialidad en la Argentina y en España, entre ellos *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (2000), la edición de este mismo libro de caballerías (2004), y *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008). Es autor de un centenar de trabajos de investigación publicados en volúmenes y revistas académicas de la Argentina y el exterior. Como dramaturgo ha publicado y estrenado obras en la Argentina y recibido en 1992 el Premio Nacional de Teatro de la Sociedad General de Autores de la República Argentina.
