

EL ARTE LÍRICO Y LOS INTELLECTUALES DEL OCHOCIENTOS

por el Académico DR. HORACIO SANGUINETTI

La ópera es una creación del barroco, pero una gloria del romanticismo. Fue en el 800 que dio lo mejor de sí, arrasó multitudes, convocó a los talentos mayores.

Nuestro país no fue ajeno a tal despliegue. Asombra comprobar cómo en medio de vicisitudes, guerras civiles y catástrofes económicas, tenía tiempo y medios para cultivar las últimas modas musicales, superando riesgos y distancias, y para traer compañías de primer orden que estrenaban aquí antes que en muchas capitales del mundo.

Ese esfuerzo se cumplía con cierto orgullo: civilizaba, aproximaba al modelo extranjero. La vocación operística es el signo inicial y concreto de la europeización de nuestra cultura, el desquite contra la barbarie, y más sutilmente la sustitución de España, cuyo aporte en la materia es secundario. La curiosidad inicial se trocó pronto en entusiasmo. Quienes no se han aproximado a la ópera, no saben de sus apasionantes aspectos extra-artísticos, su sentido lúdico y deportivo, que se traduce, por ejemplo, en rivalidades entre cantantes y escuelas. "Cuatro representaciones han bastado —se admiraba Sarmiento el 4 de mayo de 1844, desde la columna del "Progreso" chileno— para producir el fenómeno de la transformación y el pueblo antifilarmónico se ha convertido en una compañía de *dilettanti* que no habla sino de Ópera... Ahorremos, ¡por Dios!, el irracional parangón con otros pueblos que nada valen más que el nuestro y que no pueden ni podrán dar otras pruebas de sus aptitudes musicales que aplaudir calurosamente las angelicales creaciones de Bellini, los ardientes desahogos de Donizetti, o la vasta epopeya que con soni-

dos supo componer el genio superior de Rossini. Esto lo hacemos aquí también”.

La curiosidad lírica de Sarmiento era voraz. Al azar, señalaremos que durante la primera mitad de 1847 asistió en Europa a los siguientes espectáculos: *Guillermo Tell* en Marsella (enero); dos veces *Attila*, e *I Due Foscari* de Verdi, en Génova (enero y febrero); nuevamente *I Due Foscari*, más *Beatrice di Tenda*, en Florencia (abril); un tercer *Attila* en el Apolo de Venezia, y por fin, *Ernani* en París (junio). Eran, entonces, óperas modernísimas y el interés por el arte insurreccional de Verdi parece evidente.

El teatro —especialmente el lírico— era el espectáculo más respetable del pasado siglo, y en Buenos Aires, donde casi no hubo corridas de toros, prácticamente el único. Actividad tolerada aun a las mujeres, la Malibrán mereció un epitafio de Musset, la Patti desposó a un marqués de la corte de Napoleón III, y la Cavalieri a cierto príncipe ruso. Cantantes y actores escalaban un status social que antes les fuera negado: Tamagno y sus pares eran “commendatori”. Las damas más encumbradas soñaban con ellos, y en torno a su vida íbase tejiendo la trama del moderno fenómeno del divo, la primma donna, el monstruo sagrado, que alcanzó su paroxismo a comienzos del siglo XX, para derivar en las formas menos agresivas del galán y la estrella contemporáneos.

Veamos qué meditaba Emma Bovary, espíritu poco casto, y representativo de ciertas burguesas de su tiempo, acerca del “sex appeal” del tenor Lagardy, a quien escucha cantar *Lucía*; tenor que bien podría ser Gilbert Duprez, el primero que impuso, en Europa, un canto viril, sin trampas, falsetes ni eufemismos. A saber:

“Emma recordaba las lecturas de su juventud: hallábase en pleno Walter Scott. Parecíale oír a través de la bruma el son de las cormanusas escocesas, repitiéndose por encima de los brezales. Como el recuerdo de la novela facilitaba la comprensión del *libretto*, Emma seguía la intriga paso a paso, pero el interés de la anécdota dispersábase al punto bajo las ráfagas de música. Dejábase ir en el balanceo de las melodías y sentíase vibrar de pies a cabeza, como si los arcos de los violines se deslizaran por sus nervios. Era toda ojos para contemplar los trajes, las decoraciones, los personajes, los árboles pintados que se estremecían al paso de los cómicos,

y los rebociones de veludillo, las capas, las espadas, todas aquellas imaginaciones que agitábanse en la armonía como en la atmósfera de otro mundo. En esto avanzó una joven arrojando una bolsa a un escudero vestido de verde. Se quedó sola, y entonces oyóse una flauta que fingía el murmullo de una fontana o los gorgoros de un pájaro. Lucía, con grave continente, atacó su cavatina en sol mayor. Quejábbase de amor y pedía alas para volar. También Emma hubiese querido, huyendo de la vida, evaporarse en un abrazo. De pronto, Edgardo, encarnado en Lagardy, apareció.

"Tenía una de esas espléndidas palideces que proporcionan algo de la majestad de los mármoles a las ardientes razas del Mediodía. Su recio busto aprisionábalo un oscuro jubón; un puñalito cincelado golpeaba su muslo izquierdo, y lanzaba, al par que descubría la blancura de sus dientes, lánguidas miradas. Contábase que una princesa polaca, como le oyera cantar una tarde en la playa de Biarritz, donde carenaba chalupas, enamoróse de él, arruinándose por su culpa. Lagardy la abandonó por otras mujeres, y esta celebridad sentimental era un nuevo aliciente para su reputación artística. El astuto comediante tenía buen cuidado de deslizar siempre en los reclamos una frase poética sobre la fascinación de su persona y la sensibilidad de su alma. Una hermosa voz, un imperturbable aplomo, más temperamento que inteligencia y más énfasis que lirismo, realzaban aquella admirable naturaleza de charlatán, en la que había algo de barbero y de torero.

"Entusiasmo al público desde la primera escena. Oprimía a Lucía entre sus brazos, la soltaba, volvía a cogerla y parecía desesperado. Lanzaba rugidos de cólera; después, elegiacos suspiros de dulzura infinita, escapándose las notas cargadas de besos y sollozos, de su desnuda garganta. Emma se inclinaba para verle, clavando sus uñas en el terciopelo del antepecho. Su corazón henchíase con aquellas melodiosas lamentaciones, que se deslizaban al compás de los contrabajos como gritos de naufragos en el tumulto de una tempestad. Reconocía en todo aquello cuantas embriagueces y angustias estuvieron a punto de matarla. La voz de la cantatriz era para ella como el eco de su conciencia y algo de su propia vida, ilusión aquella que le encantaba. Pero nadie en este mundo la amó con un amor semejante. Él no lloraba, como Edgardo, la noche última, cuando a

la luz de la luna, se dijeron: '¡Hasta mañana! ¡Hasta mañana!...' La sala crujía bajo los aplausos y hubo que repetir por completo la *Stretta*; los enamorados hablaban de las flores de su tumba, de juramentos, de destierro, de fatalidad, de esperanza, y cuando lanzaron el adiós final escapósele un agudo grito a Emma, que fue a confundirse con la vibración de los últimos acordes —¿por qué se empeña ese señor en perseguirla?, preguntó Bovary.

"No la persigue —repuso Emma—; es que es su amante."

De inmediato, la infeliz burguesa se deja arrastrar por un torrente de fantasías:

"Ah, si en el esplendor de su belleza, antes de las manillas del matrimonio y de las desilusiones del adulterio hubiera podido entregarse a un corazón fuerte y generoso, jamás entonces, confundidos el deber, la ternura, la voluptuosidad y la virtud, descendiera de una tan alta felicidad. Pero la tal felicidad sin duda era una mentira imaginada por la desesperación del deseo. Ella, al presente, conocía la pequeñez de las pasiones que el arte exageraba. Esforzábese pues en mantener aparte su pensamiento. Emma sólo quería ver en aquella reproducción de sus amarguras una plástica fantasía, buena para esparcimiento de los ojos, e incluso sonrió en lo íntimo con desdeñosa piedad cuando por el fondo de la escena, arrebujaado en negra capa, apareció, bajo la cortina de terciopelo, un hombre.

"El chambergo a la española con que se tocaba cayó a un gesto que hizo, y al punto músicos y cantantes atacaron el *sexteto*. Edgardo, resplandeciente de furia, dominaba con la suya, más clara, todas las voces de los demás. Asthon lanzábale en graves notas, provocaciones homicidas; Lucía exhalaba su aguda queja; Arturo cantaba aparte con su media voz, y la voz de bajo del ministro resonaba como un órgano en tanto que las voces femeninas, al repetir sus palabras, formaban el delicioso coro. Gesticulaban todas a una y enfiladas, y la cólera, la venganza, los celos, el terror, la misericordia y la estupefacción se exhalaban a la vez de sus entreabiertas bocas. El ultrajado amante blandía la desnuda espada; su gorguera de encajes se elevaba a intervalos a impulsos de la respiración, e iba y venía de un lado para otro a grandes pasos, haciendo sonar las doradas espuelas de sus muelles botas, que ensanchábanse por el tobillo. Su amor —pensaba Emma—, de-

bía ser inagotable para poder derramarlo con tanta abundancia sobre la muchedumbre. Todos sus veleidosos impulsos por denigrarle se desvanecían bajo el encanto del papel que representaba, e impelida hacia el hombre por la ilusión del personaje encarnado en él, trató de figurarse su vida, aquella vida resonante, espléndida, extraordinaria que ella también, de quererlo el caso, hubiera podido llevar. ¡De conocerse, se hubiesen amado! Viajaría con él por todo el reino de Europa, de capital en capital, compartiendo sus fatigas y su orgullo, recogiendo las flores que le arrojasen y bordando por sí misma los trajes que él luciera. Luego, todas las noches, en el fondo de un palco, tras la reja de dorado urdimbre, recogería, boquiabierta, las expansiones de aquella alma que sólo para ella cantaría; desde la escena, mientras cantaba, miraría él. En aquel punto apoderóse de ella una idea loca: ¡la miraba! ¡Estaba segura de ello! Sintió el impulso de arrojarse en sus brazos para refugiarse en su fuerza, como en la encarnación del amor mismo, y decirle, y gritarle: ‘¡Llévame contigo! ¡Llévame contigo! ¡Partamos! ¡Tuyos son todos mis ardores, todos mis sueños!’ ”

Dostoievski y Turgeniev amaban a Rossini. En verdad, Turgeniev amaba a madame Pauline Viardot, famosa soprano, hija del tenor Manuel García. Sostuvo una amistad “amorosa” con ella, desde 1843 y hasta la muerte del escritor cuarenta años más tarde. Este idilio no excluía al marido complaciente, que estimaba a Turgeniev y se honraba en su sincero afecto. *Águas primaverales* incluye un patético retrato de García.

Gauthier escribió la biografía de la Sontag; el padre Coloma se ocupó en *Pequeñeces*, del Teatro Real —como más tarde Arturo Barea—; Margarita y Armando se conocen en una velada lírica, sin presentir cuántas más animarían “en efígie”, y no hay autor desde Nietzsche o Baudelaire hasta Proust¹, que no sintiera la fascinación de la sirena de gran espectáculo del siglo.

Aquí pasaba lo mismo. Alberdi era pianista y músico distinguido: “el Rossini argentino”, lo llama irónicamente Sarmiento en su terrible *Ciento y una*. Los trabajos mu-

¹ Recordamos a Rachel, aquella prostituta hebrea, en “A la sombra de las muchachas en flor”. El protagonista la llama “Rachel quand du seigneur” título de una aria de “La Hebrea” de Halévy; las demás festejan la broma sin entenderla.

sicales del tucumano ocupan parte importante del tomo I de sus *Obras Completas* (1886), incluyendo un nuevo método para aprender a tocar piano; y en un breve ensayo, "Bellini a la faz de Rossini", sostiene que el primero, "proclamado rival de Rossini, se vio empeñado en una lucha que le podría salir cara. Tocó su cima y se diría que la convicción de su inferioridad le hizo, acortado, desertar del arte, desertando del mundo. La muerte temprana de Bellini no es más que una excusa de su genio". Y agrega luego: "*Los Puritanos* son el primer escalón por el cual Bellini comenzaba a descender de las cimas de la *Norma*".

Subjetivismo semejante —aunque más grave—, es el que desarrolla Miguel Cané en diversos artículos donde contrapone a Verdi la figura victoriosa de Meyerbeer (i), con argumentos que no osaremos repetir.

Cané no fue un músico ni un crítico, sino un gran aficionado. Así en todo, y como la mayor parte de la generación del 80, enferma de "dilettantismo". Cané asistía de niño al viejo Colón, de la mano de su padre. "Tamberlick me había acariciado —recuerda en *Juvenilia*, cap. XXIII—, y la incomparable Madame Lagrange... se había entretenido en hacerme charlar durante los entreactos en su camarín". Allá prefería concretar sus "rabonas" estudiantiles; y ya mozo, como figurante, "ayudaba a bien morir a Lelmi" en *Un ballo in maschera*. Por supuesto, aunque a veces absurdas, sus opiniones están siempre vertidas con gracia y elegancia. Nos parece excepcional la apostilla donde formula objeciones al arte de los cantantes corrientes, como el tenor Manflorini y el barítono Gritone...

Por fin, su comentario a la actuación de Julián Gayarre en *Los Hugonotes*, es memorable:

"Desde el ente sencillo, que se arrastra por el suelo sin más mundo intelectual que las combinaciones de un grosero mercantilismo, hasta el joven lleno de vagos anhelos, enamorado instintivamente del ideal, todos han sentido anteanoche que un soplo divino había pasado sobre ellos".

Y al final, advierte al genio canoro de la brevedad de su imperio: "No se juega, Gayarre, con la propia fuerza, cuando ésta es soberbia y puede aniquilarlo todo en su estallido. Y sobre todo, un poco de piedad para el que oye: cuando se ha levantado el espíritu sobre las pequeñas cosas... no se vuelve a caer sobre la tierra sin infinita amargura".

Guido y Spano "aportó" a las orillas del Tajo, "cantando el recitado de *Ernani*, compiase il mio destino fatale" y, así de seguido.

El "Fausto criollo", de Estanislao del Campo, es una disección en regla del espectáculo lírico, una parodia jocunda con fuerte trasfondo social; y aun la indiferencia musical del autor no le impidió "comentar" aspectos interesantes de la puesta en escena, de la dudosa aptitud actoral del tenor Luigi Lelmi ("tiró contra el suelo el gorro"), y hasta de sus efusiones con la soprano, esposa del director ("la cazó de los cuadriles / y ella... también lo abrazó...").

Oras de fiebre, de Villafañe, y *La bolsa*, de Martel, recogen pinturas de nuestros hábitos teatrales.

Fray Mocho, en sus cuadros costumbristas, no deja de zaherir al público "distinguido", que va a la ópera a exhibirse y a calumniar.

Inolvidable sería la descripción del capítulo 13 de la *Gran Aldea*, de Lucio V. López; a saber:

"Una noche clásica de ópera en Colón reúne todo lo más selecto que tiene Buenos Aires en hombres y mujeres. Basta echar una visual al semicírculo de la sala: presidente, ministros, capitalistas, abogados y leones, todos están allí; aquello es la feria de las vanidades, en la cual no faltan sus incongruencias de aldea: el vigilante de quepís encasquetado en medio de la sala; la empresa, *en ménage*, instalada en uno de los mejores palcos del teatro, el humo de los cigarrillos oscureciendo la sala entera.

"... En la cazuela se siente el tajear de las lenguas, lo mismo que se siente la hoz que siega un pastizal.

"La cara de la parroquiana de la cazuela se alumbra con el espectáculo que presenta un palco con una mujer lujosa y mundana; la cazuelera comunica su impresión inmediatamente a su vecina; ésta le hace un gesto correspondiente al asunto de que se trata, en seguida se hablan, cuchichean, ríen, se ponen graves, miran de nuevo al objeto del comentario y la escena se prolonga hasta que se levanta el telón.

"En la cazuela no queda títere con cabeza: albergue de solteronas y de doncellas a las que el lujo y la riqueza no sonrían ni popularizan, se convierte en Criterion: allí se pasan por cedazo todas las reputaciones, ya sean de hombres o de mujeres. Allí se publican los deslices de la

más linda mujer casada, que brilla en un palco, aunque sea más virtuosa que Lucrecia. Allí se cuentan sus amores, se apunta al amante con el dedo, se ridiculiza al marido, se narra la última aventura con verdadera e íntima fruición; las lenguas, como otras tantas navajas de barba, no se contentan con afeitar; degüellan, ultiman, descarnando la honra como se descarna un cadáver en la sala de autopsias. Allí se cuentan, con nombre y apellido, las queridas de los hombres de moda; se saca la cuenta de sus hijos naturales, se explica por qué se deshizo el casamiento con fulana, cuánto perdió en el club zutano, por qué fue a Europa, por qué se vino, a qué mujer enamora actualmente, cómo se hacen caso, dónde se ven y hasta en qué casa tienen lugar las citas.

"Madres de familia, las que creéis que el cielo está arriba, no llevéis jamás a vuestras hijas a la cazuela.

"Rogad a Dios que las lleve Satanás al infierno antes; en el infierno estará más protegido su pudor, que en aquella galería donde vuela el chisme, enreda la intriga, muere la calumnia y se ensaña la envidia.

"Los que tenéis autoridad, abolid la cazuela, meted en ella el elemento masculino: la mujer sola se vuelve culebra en aquel antro aéreo."

También Joaquín V. González, como todos sus contemporáneos, se vio sacudido por el arte en boga. Algunas apostillas que dejó escritas², revelan su admiración por Wagner y Verdi, y su singular respeto por Mascagni, cuya *Cavallería rusticana* comenta así: "La música de este poema de Mascagni... a pesar de las incontrastables e invencibles irrupciones del genio de Bayreuth, resurgirá un día renovada, pura y palpitante como el fuego de la grieta volcánica"; pues admira el mérito del compositor que "pudo detener un instante la ola avasalladora de la revolución wagneriana y levantar el estandarte solitario de la pasión popular".

Eduardo Wilde, por fin, describió con su natural grajeo los espectáculos de Bayreuth.

La lírica ganaba a todas las clases sociales y a todas las ideologías. Juan B. Justo silbaba, con sonoridad y en-

² Cf. "Santuzza, el amor nativo", en *Bronce y lienzo*, ed. La Facultad, 1916, p. 151. Allí, también un "díptico" sobre "Dante-Wagner", y un acertado retrato de Frank Brown.

tonación perfecta, la partitura de *Tannhäuser*. En los actos socialistas nunca faltaba un cantante aficionado que entonara, a grito pelado, algún aria de Verdi, Puccini o Giordano.

Un fumista, escéptico y temible alacrán como José Ingenieros, bombardeó a *La Nación*, durante varios días, con los relatos de "Una temporada lírica de Mascagni"; recogidos en su libro *Crónicas de viaje* (Rosso, s/f, circa 1919). Se refiere a la temporada 1905 en el Costanzi de Roma, cuando se cantó *L'Amico Fritz* (Farnetti, Schiavazzi, Corradetti), *Guglielmo Ratcliff* (Karola, Gillón, Stracciari), *Amica* (Karola, Schiavazzi y Stracciari, "prima" italiana) y *Zanetto* (Farnetti, Solari).

En sus comentarios, Ingenieros se muestra versado, original y profundo. Le ha impresionado mucho, en primer lugar, la leonina presencia de Mascagni en el podio: "Viéndole dirigir por primera vez, Mascagni es el único intérprete de su drama musical; no puede mirarse cosa alguna fuera de él mismo. La acción escénica pasa inadvertida. Él lo llena todo; su música y su persona parecen fundirse en una entidad única; como si los sonidos emanaran de su propio cuerpo".

Sin embargo es escéptico sobre el destino de la obra mascagniana: allí no hay ni la frescura de Verdi, ni la poderosa intelectualidad de Wagner: "*Amico Fritz*, *Rantzau* y el mismo *Ratcliff* —con tener este último tantos momentos soberbios— morirán probablemente. Son difíciles para un público e insuficientes para el otro. Vivirá en cambio *Cavallería*, obra admirable dentro de su género inferior, y acaso viva buena parte de *Iris*. . . . *Zanetto* morirá también, por lo menos como producción teatral: los más entusiastas wagnerianos reconocen que es excesivamente largo el célebre dúo de amor de *Tristán e Isolda*. Mascagni lo ha excedido infligiendo a su público 10 minutos más. . . .". De todos modos le han impresionado dos óperas que a su juicio no hacen concesiones a la plebe y equilibran bien la acción y el sonido: *Guglielmo Ratcliff* y *Amica*. "Ya en *Ratcliff* —la ópera más poderosa del maestro— surge esa tendencia hacia la íntima conexión del drama con la música, ahora bien definida en el segundo acto de *Amica*".

"Mascagni podría hacer en una semana una ópera deliciosamente inferior como *Cavallería* —concluye Ingenieros—, y obtener otro éxito de ovaciones y popularidad".

“¿El deseo del aplauso fácil y seguro no le seducirá en mitad del nuevo camino? ¿Resistirá a la tentación de triunfar retrocediendo?”

Ingenieros conoció a la Patti en Europa y de divirtió hiriéndola, con la tesis de que una voz excepcional es una anormalidad. Además, dedicó extensos fragmentos de su *Tratado del amor* a analizar psicológicamente la pasión de distintas heroínas operísticas. Refiriéndose a *La Bohème*, afirmará qué “muchos que tenían veinte años al escuchar por primera vez la ópera de Puccini, no pueden volver a oírla sin que se les anude la garganta al terminar el acto tercero y sin que una lágrima turbe sus pupilas en el final del acto cuarto. Los gustos literarios pueden variar; pero en ciertos casos es tanta la poesía del libreto, tanta la expresiva riqueza emocional de la música que puede pronosticarse a ciertas obras el privilegio de no morir con su autor”.

Lo curioso es que la devoción operística fue recogida por los sectores juveniles más iconoclastas, al filo del nuevo siglo. Roberto Giusti, que de niño solía actuar como partiquino en el antiguo Teatro de la Ópera, donde conoció a Borgatti y a Tamagno, sostiene un poco arbitrariamente que su generación fue la última en gozar “en plenitud estética, con prescindencia de cualquier interés no artístico, las delicias de una romanza, una cavatina, un dúo o un concertato. Algunos conservábamos el recuerdo asombrado de Tamagno, en sus últimas apariciones en la Ópera a fines de siglo; todos éramos idólatras de Caruso... Aquel fervor —concluye— es una experiencia psicológica, cuyo secreto el siglo XIX transmitió quizá algo desvanecido a nuestra generación, y ésta conserva celosamente en su pecho, sin que los llegados después puedan adivinarlo”.

“Otras emociones estéticas, sin duda más puras y no menos intensas, experimentan los apasionados amantes de la música en las salas de concierto, que entonces poco frecuentábamos porque solían ser raros círculos de iniciados; pero aquéllas, propiamente aquéllas, no”.

Muchos de los primeros valores intelectuales de la nueva generación conocieron bien la ópera y sus escenarios.

Ricardo Güiraldes poseía voz poderosa, que ejercitaba acompañado por Ruffo, Chaliapin o... Gardel, cuyo arte —por su lado—, reconoce una deuda evidente con el de los cantantes líricos de su tiempo.

Aníbal Ponce se lamenta en su exilio mexicano de la falta de adecuadas compañías de ópera en esa tierra; así alimentaba su nostalgia de Buenos Aires, cuando no de París.

Saúl Taborda en su olvidada novela "Julián Vargas", presenta a su héroe provinciano, deslumbrado por las luces ciudadanas, y en especial por las candilejas del Colón. Si bien el espectáculo inicialmente no lo seduce, y hay una crítica explícita a Titta Ruffo, el tema del "Himno al Sol" de Mascagni se convierte en el *leit-motiv* de la obra y estalla en el delirio final de Julián agonizante.

Estos son los estragos que, según Taborda, podía producir la ópera en un sensible corazón juvenil:

"La audición había comenzado cuando Julián entró al Colón. Se sentó en el sitio que le indicó el acomodador, en la platea, y dirigió una ojeada a la sala, en aquel momento a media luz. En medio de un silencio religioso, el auditorio tenía los ojos fijos en el formidable Titta, que parecía ser un ídolo del público porteño.

"Julián había oído hablar en términos que eran un elogio desmedido de la belleza de Iris; pero, bien fuese a causa de su escasa preparación musical, bien porque Titta Ruffo y la Storchio no quisieran prodigarse³ con un público a quien sabían rendido a discreción por la eficacia de su arte, bien porque su especial estado de ánimo no le permitiese sentir aquel juego de sonidos, o bien por todas estas causas juntas, Julián no sintió solicitada su atención por aquella ópera. Lejos de parecerle bella y armoniosa, le pareció un bullicio desordenado, en el que los sonidos de los diversos instrumentos se entremezclaban de una manera caprichosa y arbitraria. El mismo Titta Ruffo le pareció un muñeco, de actitudes mecánicas, sin vida ni expresión, cuya garganta no era más sonora que la de cualquier otro cantante.

"No queriendo forzarse a permanecer tieso, con la mirada fija en los actores, en prueba de atención reconcentrada, aprobando de vez en cuando con el gesto para dar

³ Bueno es advertir que Taborda se confunde algo, en este punto, pues habla de una *Iris* en el Colón, con Ruffo y Storchio, donde ninguno de los dos "se prodigaron". Empero, ni el barítono ni la soprano cantaron tal ópera en el Colón y el papel de Kyoto era insignificante para Ruffo, aunque parece que lo interpretó una única vez, en su juventud (El Cairo, 1901).

a entender a los vecinos que el bochinche musical le deleitaba, como debían hacer tanto o casi todos los oyentes; dejó vagar su pensamiento al azar de impresiones fugitivas.

"En aquella vasta sala, en torno suyo, suspendida del acento de un cantante, se encontraba la élite de Buenos Aires. Políticos de fuste, amos de los destinos del país, diplomáticos, académicos, personajes linajudos de apellidos históricos, banqueros, comerciantes, rentistas, estancieros, todo lo que algunos califican de "representativo" se había congregado aquella noche en aquel sitio. Los palcos parecían estuches atestados de muñecas de mejillas coloreadas con cosméticos, de lunares ficticios, de ojeras elaboradas con pinceles, resplandecientes de diamantes, de piedras preciosas y de perlas. Matronas de bustos prominentes bostezaban a hurtadillas en tanto los maridos dormitaban, un poco detrás de ellas, enervados por la digestión de sus hartazgos. ¿A qué había ido al teatro toda aquella buena gente? ¿A rendir culto a la belleza del arte? ¡Oh, no por cierto! Había ido a exhibir el dorado que se había echado encima. Una clase holgazana, debilitada y enviciada hasta la médula por una vida muelle, cómoda, asegurada, sin esfuerzos ni sobresaltos, verdadero parásito prendido en la energía creadora de la raza, había catalogado allí, en aquel inmenso palomar sin aire, envuelto en sedas, recamado de joyeles, toda su vanidad, su tedio, su hipocresía y su estulticia. Digno nido para el pájaro, el erario del pueblo había levantado aquel teatro tan costoso como feo. Julián no se explicaba cómo Buenos Aires se podía enorgullecer de poseer aquella mole ciclópea, sombría, chata, pesada, sin garbo ni elegancia, cuyos sillares parecen gravitar sobre el espíritu desde que se penetra por el agujero de aquella cueva enorme, digna de trogloditas, sin detalles, sin armonía, sin gracia, decorada con un color monótono y chillón. El alma se le atormentó al pensar que aquello era un fiel exponente de una civilización materialista y utilitaria, enfermada por una desesperante miseria espiritual.

"—¡Cuánto dolor no mitigaría el oro encerrado en esta catacumba! —se dijo para sí, contrariado por haberse decidido a acudir a la reunión.

"¿Por qué había ido entonces? No lo sabía. Y puesto que aquel barullo no era de su agrado decidió marcharse. Ya iba a levantarse de su butaca cuando irrumpió en la sala el "Himno al Sol". Sobrecogido, trémulo, permaneció

en su sitio. ¡Qué inmensa revelación fue para él aquella onda sonora! ¡Con qué fervor la oyó! La sala, el auditorio, los actores, todo desapareció, como por obra de un encanto, de delante de sus ojos. Él mismo se esfumó, arrebatado por el vértigo, como átomo de polvo en un rayo luminoso. Sólo quedó la excelsa, la divina armonía de aquella música de gloria. —¡Así! ¡Así! ¡Más alto! —se decía— con los ojos desorbitados, absorto en la contemplación de la suprema hermosura, de la belleza eterna. Él había soñado con una música cósmica, imposible, que levantara hasta Dios, reunidos y concertados en un haz que resonase en la comba de los cielos y llenara los espacios a través de las edades, las angustias, los dolores, los ensueños, los afañes, de la honda, de la eterna tragedia de la raza. Sus órganos no eran los violines, los violoncelos, los timbales, los címbalos... eran todas las cosas juntas de la tierra; eran los llanos fatigados por las faenas del arado; eran los mares y los ríos rebelándose ante el peso de los barcos con que el Hombre les domeña; eran los montes levantando sus puños al empíreo, sangrando oro por sus venas desgarradas a golpe de piqueta; eran las selvas heridas por las hachas; eran las urbes estrujadas, atenaceadas por el Esfuerzo milenario, siempre el mismo, siempre terco, obstinado, atormentado, doloroso... ¡Oh, pira inextinguible del Ideal que alimentaron las brazadas de esperanzas de miles y miles de generaciones pretéritas y ausentes cuyas voces lejanas parecían alzarse todavía de las tumbas; que seguía consumiendo sueños y más sueños echados sobre ella por el mundo de los vivos con el ansia de alargar la luz de sus pupilas vueltas siempre hacia un Oriente cuya alba no llegaba; que ardería por los siglos de los siglos, reavivado por millones y millones de quimeras que ahora eran vagidos en el fondo de las cunas! ¡Oh, escala prodigiosa de Jacobo por donde ascendería hasta los cielos el alma de la tierra! ¡Oh, Sol! ¡Oh, Sol! ¡De rodillas, con los brazos abiertos, el Hombre se avasalla, en lo alto de las cimas, en la profundidad de los abismos, en la furia del viento, en el seno de las aguas, en los llanos luminosos, en las entrañas de las urbes! ¡Sol! ¡Sol!

—¡Así! ¡Así! ¡Más alto aún! —clamaba, de pie, pálido, desencajado. Sus ojos, húmedos de emoción, nada veían que no fuesen las imágenes del sueño, y la garganta

reseca le impedía respirar. El himno terminó; pero su cuerpo permaneció un momento vibrando todo entero como el follaje tremante de una selva.

"Cuando tornó a la realidad, advirtió que le observaban, sonriendo algunos, otros con muestras de curiosidad. Conturbado por tan estúpida actitud, no supo dónde descansar la vista: en todas partes hallaba rostros burlones, o extrañados. De repente sus ojos tropezaron con una mirada que le era conocida. ¡Ernestina! Estaba allí, en un palco. Se creyó perdido. Una atracción extraña, superior a su voluntad, le impelió a mirarla. Ella no le sacaba de encima sus dos ojos de mirar hondo, sereno, sugestivo. Ningún lenguaje, ningún idioma podría ser más elocuente que la luz de aquellos ojos. Ya no dudó. Le amaba. ¡Ella le amaba! Sus planes y sus resoluciones rodaron por el suelo, como castillos de naipes. Se rindió. Estaba vencido.

"No había terminado la audición cuando ya esperaba en la puerta de salida. La vio hermosa, más hermosa que nunca, envuelta en sedas.

"Respondió su saludo con suprema devoción y la siguió mirando hasta que subió al carruaje. El látigo del auriga restalló en las galerías y el coche se alejó. Vio el último relámpago de los ojos amados. Ya no quiso cohibirse por más tiempo y exclamó, ebrio de triunfo, radiante de pasión:

"—¡Ernestina, te amo! ¡Te amo!"

En suma, la ópera tuvo el mérito de atraer a todos los sectores sociales, desde las niñas en edad de merecer, hasta las nostálgicos inmigrantes que poblaban el "gallinero".

No existía entonces competencia posible: el cine y los deportes aún no habían nacido. Por otra parte el éxito resulta merecido, pues ningún género artístico es más completo que la ópera, servida por la música en toda su extensión —voces e instrumentos—, por la pintura, la poesía, el teatro, la danza; movimiento, luz, color, expresión, lenguaje, plástica, sonido, volúmenes, silencios... Hasta el cine y la T.V. la propagan. Y a quien objete sus convencionalismos, se le puede preguntar qué arte, y en definitiva qué creación del hombre, no es convencional.

Por otro lado, la ópera conserva una vitalidad superior a la de otros géneros. Millones escuchan hoy a Puccini y a Wagner; pero muy pocos leen a Balzac y a Flaubert.

Miles de teatros montan los melodramas verdianos, pero muy pocos las tragedias de Víctor Hugo y del Duque de Rivas ⁴ que les dieron argumento.

Pues la ópera vivirá siempre, aunque desde diversos extremos —Filippo Marinetti o Nicolás Guillén—, se le hayan escrito epitafios. La tumba seguirá vacía.

⁴ En el caso de "La forza del destino" de Verdi, inspirada en "Don Alvaro" del Duque de Rivas, debemos destacar —dato poco conocido—, que existe un cuento de Merimée, algo anterior: "Las ánimas del Purgatorio", de argumento casi idéntico: el Duque pudo conocerlo.