

**EL CENTENARIO DE UN ARTISTA
UNIVERSAL: BENIAMINO GIGLI**

*Comunicación del académico Dr. Horacio Sanguinetti,
en la sesión privada del 23 de mayo de 1990*

EL CENTENARIO DE UN ARTISTA UNIVERSAL: BENIAMINO GIGLI

Por el Académico DR. HORACIO SANGUINETTI

La lírica tuvo entre nosotros, durante más de un siglo, el cetro indiscutido del espectáculo. Es cierto que no había muchos competidores: ni fútbol, ni cine, ni toros. Pero además, a tal éxito contribuían varios factores: en primer lugar, aquella preferencia por la ópera italiana que redujo a España a una mediocre y solícita dependencia artística. No hay compositores en Iberia. Por ninguna parte aparecen los equivalentes musicales de Calderón, Cervantes, Velázquez o Goya. La zarzuela es sumisa ante la ópera, a la cual España proveyó siempre, eso sí, de grandes voces: desde Gayarre hasta Caballé, desde Fleta hasta Domingo, desde Barrientos hasta Carreras. Así hoy, el panorama vocal está casi por completo dominado por España.

Esa predilección inicialmente heredada, explica que ya en tiempos de Rivadavia se estrenase la primera ópera en Buenos Aires; y que alguna compañía italiana nos visitase aun en época de Rosas. San Martín asistió a la representación de *La muerte de Portic* de Auber, cuyo clima patriótico desencadenó la revolución de Bruselas, en 1830. Entonces le fue ofrecido el mando de los ejércitos belgas. Además sostuvo verdadera amistad con Rossini, conocido a través del marqués de Aguado.

Alberdi era músico y crítico, como crítico fue Sarmiento. Estrada hizo amistad con Stagno, como Cané y Pellegrini con Gayarre. Las niñas de buena casa *ejecutaban* —literalmente— al piano, las partituras de Bellini y

Donizetti. Durante la secesión, el gran Tamberlick inauguró el viejo Teatro Colón. Y en el 90, sería Tamagno quien, cantando el Himno, "all'aperto", calmaría a dos facciones que llegaban a las manos.

Caruso hizo *Rigoletto* en la ópera porteña, culminando el jubileo de Mitre, cuando éste cumplió los ochenta. Y previamente, cantando allí su primera temporada, el presidente Roca lo llamó al palco y se comprometió: "Gringo, estás contratado para el año que viene...".

A esa pasión propia y ganancial, se sumaría el caudal de nostálgicos inmigrantes italianos; de modo que un solo fervor desbordaba desde la platea hasta el paraíso.

Los teatros de ópera llenaron el país: ocho o diez en Buenos Aires, cuatro o cinco en Rosario —a comienzos de siglo, plaza tan fuerte como Milán—, y en La Plata, Córdoba, Tucumán, Mendoza, Santa Fe, Paraná, San Nicolás, Bahía Blanca, Bragado...

¡Y qué espectáculo! La ópera suma todas las artes conocidas: música desde luego, con uso de todos los instrumentos inclusive el más bello, la voz humana, sola o en coro; poesía, arte escénico, ballet, escenografía, vestuario, régie, pintura, luces, colores, movimiento. Nada le es ajeno.

El esplendor operístico data del romántico 800, el siglo culminante de Verdi y Wagner.

El divo de ópera, pivote del conjunto y sometido a duras tensiones, registra una psicopatología notoria. Y aún es evidente, sin entrar en honduras, que el "divo" más ortodoxo es el tenor; porque es la voz de la juventud, del amor, del heroísmo, y porque constituye una curiosidad de la naturaleza, una suerte de monstruosidad —como sostenía Ingenieros—. Por lo tanto, siempre orilla el abismo, siempre corre al límite de una caída tanto más dura cuanto más alta.

Los tenores del 800, junto a técnicas sólidas y voces seguramente notables, se solazaron en llevar el capricho y la arbitrariedad de sus vida al arte. Baste recordar que Angelo Masini alardeaba de rematar "La donna e móbile" de nueve modos diferentes. ¿Dónde quedaba Verdi?

Por fin, al filo del siglo, surgió un artista trascendental que puso las cosas en orden: Enrico Caruso. Él creó un nuevo fraseo, una nueva pauta en el uso y toma del fiato, una sinceridad en la expresión, una rotundidad viril

del sonido, verdaderamente revolucionarios. Desde entonces, se camina por sus huellas. Lo anterior es arcaico. Y las generaciones sucesivas —Pertile y Martinelli, Merli y Masini, De Muro y Del Mónaco, Bjorling y Tucker, Corelli y Bergonzi, Pavarotti y Domingo—, serán acumulativas, nunca polémicas. Ahondarán la huella, retocarán detalles, pero no habrá más rupturas.

Entre todos ellos deslumbra un tenor de canto glorioso, turgente y mórbido como pocos. Beniamino Gigli era un artista popular, de seguro e inmediato efecto sobre cualquier público, por la prodigiosa impostación de la voz y la inaudita hermosura del timbre. En todo el siglo, por pura belleza cromática, quizá sólo admita parangón con la de su émulo Ferruccio Tagliavini.

Gigli poseía una voz epicúrea, solar, hecha de todas las exuberancias —y excesos— mediterráneos. Era además una voz doliente; ideal para revelar la pasión no correspondida, el dolor del galán infortunado, a quien la maldad de las mujeres —o peor aun, los desaires de la suerte o la perversidad del mundo— ponen rigurosamente en vinculación con Tanatos.

No se busque en Gigli auténtico “pathos” ni un estilo inmaculado; pero nada impide calificar su descollante faena ni reconocer la evidencia de que dejó un sello propio en la historia de la voz humana.

Las alternativas de su vida nos permiten también observaciones acerca de su tiempo, tan difícil como el de cualquiera. Gigli nació en Recanati, patria de Leopardi, entre los Apeninos y el Adriático, el 20 de marzo de 1890.

La miseria descomunal de la Europa de su tiempo proyecta larga sombra sobre su niñez. No fue, sin embargo, un niño infeliz, porque lo protegía el afecto visceral de los suyos. Proletario, sin formación regular alguna, era hijo de un zapatero a quien la enésima crisis aventó una modesta artesanía. La madre, cargada de prejuicios, lo inició en el amor al canto, pero resistió tozudamente cuando Beniamino quiso tomarlo en serio.

Ambos padres, así como algún hipotético suegro, le recomendaban asumir “una profesión honesta”. Sin embargo, sorteó los obstáculos y fue a estudiar a Roma, donde literalmente pasaba hambre. Sirvió hasta de criado en casa de una condesa, desesperada porque el futuro astro

no resistía meter los dedos en la salsa, en tránsito desde la cocina, aunque lo delatasen después las manchas de sus guantes blancos.

El ascenso fue rápido. De uno de sus primeros compromisos serios, en el Teatro Máximo de Palermo, rescatamos este relato conmovedor que revela el buen corazón del joven Gigli y la patética miseria de la Italia en guerra:

“Al salir el sol de aquella mañana primaveral, atrajo mi atención un grupo de harapientos niños acurrucados en torno de algo en el arroyo. Me acerqué, curioso por ver si los niños sicilianos practicaban los mismos juegos que yo había jugado en Recanati. Tal vez ocurra así; pero yo no lo averigüé en aquella oportunidad. El objeto en torno al cual estaban reunidos era un sucio pedazo de carne cruda, cubierto de tierra y moscas. Un chico la partía en trozos, que luego se aplicaban a devorar. Miré más de cerca y a un horror sucedió otro; varios de los niños sufrían, al parecer, de una espantosa enfermedad a los ojos. Las moscas se les amontonaban en los párpados supurantes y en carne viva; ellos no hacían el menor intento por espantarlas.

”Yo creí haber conocido la pobreza y el hambre en mi propia niñez; pero ni yo ni ningún otro en Recanati pudo alguna vez ser tan pobre ni estar tan famélico. La horrible escena me persiguió muchos días. ¿No era una frivolidad que se acercaba a lo perverso, me pregunté, cantar ópera en refulgentes teatros para halago de públicos enjorjados, mientras esas cosas existían a poca distancia? ¿Qué importaban los pesares de Tosca y Cavaradossi en el tercer acto, comparados con los de aquellos niños? Eran nuevos para mí estos interrogantes; hasta aquel momento, el más pobre que había conocido era yo. Por otra parte, yo, ¿qué podía hacer? Me sentía anulado, impotente. Lo único que sabía era cantar.

”Había dominado las dificultades técnicas de «Tosca». Mis colegas, la soprano Bianca Lenzi y el barítono Giacomo Rimini, resultaron ambos en extremo encantadores. Esta vez el único obstáculo estuvo en mí mismo. Atormentado por el recuerdo de los golfos callejeros de Monreale, cumplí los ensayos sin prestar atención, maquinalmente, incapaz de identificarme con problemas que en aquel instante me parecían carentes de sentido a la luz de lo que había visto.

"Una tarde, impulsivamente, entré en una iglesia y me senté en la penumbra. Quise pensar, pero las ideas no acudieron. Por supuesto, sabía que tenía que seguir cantando, ya que no había para mí otra cosa que hacer; pero mientras tuviese conciencia de que ello era frívolo e inútil, nunca volvería a cantar bien.

"Una puerta en la pared se abrió y se cerró; un viejo fraile franciscano se movió por la sombra desapareciendo tras la cortina de un confesionario. Me acerqué y me arrodillé al otro lado del tabique.

"—Padre —dije—, necesito su ayuda.

"Sin duda fui incoherente, pero él me escuchó con paciencia. Cuando terminé, murmuró en tono de suave reproche:

"—¿Tan ingrato eres con Dios, hijo mío? Él te ha otorgado un gran don; no lo ofendas despreciándolo. Recuerda cuán amorosamente habló de los lirios del campo, que no trabajan ni tejen. Dios te dio la voz para consuelo de tus semejantes. Tu deber es estimarla. Dios quiere que cantes. No intentes desbaratar sus designios.

"—¿Usted cree, padre, que mi deber es cantar? —pregunté, sintiendo cómo de mi corazón caía un gran peso.

"—Ciertamente, es tu deber. Y ahora, no tengas temor, hijo mío. Vete en paz.

"En paz me fui.

"Me contaron luego que al caer el telón final la noche de mi debut con «Tosca» en el Teatro Massimo, difícilmente había un ojo seco en el público. Mi propia cara estaba bañada en llanto. Por una vez siquiera, casi no tuve conciencia del aplauso. Se sentí transportado fuera de mí mismo. Al expresar con mi voz los dolores de Cavaradossi, no había olvidado a los chicos de Monreale; había tratado de expresar todo el humano dolor. Antes, jamás había experimentado en forma tan completa la anhelada comunión con mi público. No tuve sensación de vanidad ni de triunfo; tan sólo alegría y paz".

La carrera internacional de Gigli se abrió, como entonces correspondía, en Argentina. Este era el gran centro de la ópera mundial, que visitó a lo largo de diez temporadas: 1919, 20, 21, 25, 28, 33, 35, 47, 48 y 51. El Colón, el Coliseo, el Cervantes, el Gran Rex, el Presidente Alvear, el Argentino de La Plata, el Apolo de Avellaneda, el Círcu-

lo y el Colón de Rosario, y hasta la Sociedad Italiana de Capitán Sarmiento (en 1947), fueron arena de sus renovadas victorias, ante un público trastornado y febricitante, que lo juzgaba algo así como un iluminado, un intermediario que administraba algo muy parecido a la Idea de Belleza.

Gigli cantaba en nuestro Coliseo, en 1920, cuando llegó un telegrama mágico. Era de Giulio Gatti-Casazza, el zar del Metropolitan de New York. Un nuevo mundo abría al fin sus puertas: mayestático, terrible, una tentación absoluta de riesgo y ventura. Era el reino de Caruso, el ruedo de la fama, la publicidad, los discos, la tecnología, los dólares.

Durante doce años, Gigli fue un tenor rey del Metropolitan, donde solamente Martinelli le opuso obstinada batalla. Parecía destinado a ser "un inmigrante", como Gara llamó a Caruso. Monopolizado por el gran teatro, vivía en Estados Unidos la mayor parte del año, salvo cortos periplos afuera. Tenía allí instalados su hogar y su familia. El ambiente protector, disciplinado, reverente, ofrecía cuantas seguridades y comodidades puede pretender un espíritu remolón y sedentario condenado al vivir nómada. El Met solucionaba todo, incluso el desarraigo familiar, amenaza severa para cualquier cantante.

Hasta que llegó la crisis tan temida, que Gatti había cuerpeado año tras año, como avezado visteador. Llegó, arrasadora.

El teatro no podía financiar la temporada 1932-33. Entonces, presumimos que algo compulsivamente, requirió a los artista una reducción del 25 % de sus honorarios contractuales. Todos aceptaron. Todos, menos Gigli. La polémica subió hasta el agudo más extremo. Se dijeron públicamente cosas impropias. Tras entonar un postrer "Rigoletto" el 27 de abril de 1932, Gigli dio el portazo anunciando que no actuaría más en "un país en decadencia". Richard Croocks y Lawrence Tibett terciaron, sugiriéndole que usase la boca sólo para cantar. Gatti-Casazza, olímpico, filosofó: "Si el Met ha podido pasarse sin el verdadero Caruso, podrá pasarse también sin el falso Caruso".

A partir de esa ruptura con el Met, Gigli se replegó sobre Italia.

La mise-en-scène de Mussolini tenía mucho de operística. Y de sus aspiraciones totalitarias no estaban exentos los teatros de ópera, sobre los cuales ya apretaba también sus aceradas mandíbulas.

A partir de 1928, por ejemplo, intentó que la Real Opera de Roma prevaleciese sobre la Scala de Milán. Gigli era pieza clave en ese juego. Toscanini, abofeteado en Bolonia por negarse a ejecutar la marcha partidaria "Giovinezza", emigró. "Sus inclinaciones políticas —se permite escribir Gigli—, me fueron extrañas y jamás pude entender la forma en que dejó que le rigiesen la vida. En mi sentir, Italia era Italia, cualquiera fuese el régimen".

En verdad, fue muy condescendiente con ese régimen. Elogió la "voz viril" de don Benito, publicó algo llamado "Por qué soy fascista" y llevó al disco "Giovinezza" que canta con una falaz entonación heroica y una pedantería pleonástica; es decir, justo lo que la marchita merecía. Es de observar aquí que cuando Giovanni Martinelli grabó "Giovinezza" en 1923, la letra constituía una proclama razonable: aspira a la "libertà" a la "italiana civiltà", exalta "ai lavoratori", recuerda, como la mística del Risorgimento, los desvelos de las trincheras, y promete castigo a unos "impostores" que no identifica, pero contra los cuales fulmina vagas amenazas. No hay menciones personales y apenas una referencia al fascismo. En marzo de 1937, Gigli utiliza para su disco una letra totalmente distinta, de inmensa agresividad bélica. Anuncia "la guerra di domani" e invoca reiteradamente el nombre del Duce. Así estaban los tiempos.

Gigli nunca abandonó a su público argentino. Tenía aquí un hermano y algunos primos y regresaba siempre. Una noche de Colón, disgustado con Claudia Muzo, amenazó retirarse. Informado Alvear —gran dilettante y presente en la sala—, puso el grito en el cielo: "Díganle al gringo que canta o lo meto en cana". Y la función continuó. Con Regina Pacini, Gigli repasó "La Sonnambula" para las funciones de 1935. La noche que abatieron al senador Bordabehère, el presidente Justo se sintió obligado a asistir al Colón, para ostentar cuán poco lo afectaba esa tragedia cívica...

Durante estos años feroces, Gigli filmó en Italia y Alemania numerosas películas "rosas", sobre argumentos

perfectamente idiotas, y todas muy parecidas entre sí. Trataban de los pesares exclusivamente particulares de un tenor ya maduro y adiposo, cuya mujer, tentada de abandonarlo por un galán convincente, recapacitaba al fin. La institución matrimonial no era mancillada, el mundo era bello, la santa "mamma" se sacrificaba por el hijo; la campiña, un huertito, una viña, constituían la felicidad.

Aprobamos todo esto. La paradoja es que se filmara en los países del "eje", allá por 1940.

Con demasiada frecuencia, Gigli procuró deleitar estéticamente al adusto Führer, aunque parece que éste "se aburría como una ostra", confiesa el propio tenor. Seguramente, el nazi extrañaba las oscuras sonoridades de Wagner, con cuya nuera había logrado un entendimiento total.

Por fin, sobrevino "gottermadmerung".

"Por haber cantado para los alemanes —escribe el candoroso Gigli—, descubrí de pronto con pasmo, que yo era un traidor. La acusación no provino de los aliados, sino de mis propios compatriotas. Multitudes amenazantes sitiaron mi casa de Roma; durante meses no me atreví a salir de ella.

"Un día vino a investigar un oficial inglés. —Claro que canté para los alemanes —le dije—. Canté para todo el mundo. Canté para los ingleses y norteamericanos. Canté bajo el gobierno fascista, como hubiese cantado para los bolcheviques o cualquier otro que hubiese estado gobernando Italia. No entiendo que eso me convierta en traidor. ¿Usted lo entiende?

"Eché a reír y se marchó".

Las cosas se calmaron en la primavera del 45. Cautamente, Gigli hizo una primera salida, sobre terreno seguro: Portugal y España. Pero ya Londres lo perdonaba pocos días después. Y, de inmediato, el Colón de Buenos Aires.

Así el domingo 6 de julio de 1947, en ocasión de las fiestas y en presencia del presidente argentino y del chileno, Gabriel González Videla, Gigli presentó una inolvidable "Cavallería". Y ese año y el siguiente residió mucho tiempo entre nosotros y prodigó esa generosidad inextinguible que en parte nutría su carisma.

Ciertamente en los comicios del 7 de junio de 1952, fue candidato a diputado, en la región de Marche, por el

Partido Demócrata Cristiano, mientras Schipa se presentaba por la Alianza Democrática. Pero esto no pasó de una "boutade".

Su destino y su mérito eran, nada menos, que el canto. Fue un cantor nacional y un artista universal. Sin haber realmente formalizado un retiro que siempre anunciaba en interminables giras de despedida, murió en Roma el 30 de noviembre de 1957. Hombre de su tiempo, a veces lo arrastraron tempestades que no supo enfrentar. Pero cualquier flaqueza humana ya le fue perdonada, porque su servicio al arte y a la belleza no tiene precio.