



Críticas sobre música
Paul Groussac

Estudio preliminar de Pola Suárez Urtubey

LIBROS DE MÚSICA
Biblioteca Nacional

Críticas sobre música

Críticas sobre música
Paul Groussac

Estudio preliminar
Pola Suárez Urtubey

COLECCIÓN **LIBROS DE MÚSICA**

Biblioteca Nacional

Groussac, Paul

Críticas sobre música / Paul Groussac ; con estudio preliminar de: Pola Suárez Urtubey - 1ª edición. - Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2007.

352 p. ; 13 x 19 cm. (Libros de música)

ISBN: 978-987-9350-25-6

I.- Título. II.- Ópera. III.- Estética de la música. IV.- Crítica musical.
CDD 844

COLECCIÓN LIBROS DE MÚSICA
Biblioteca Nacional

Director de la Biblioteca Nacional: Horacio González

Subdirectora de la Biblioteca Nacional: Elsa Barber

Área de publicaciones: Sebastián Scolnik, Horacio Nieva, María Rita Fernández,
Ignacio Gago

Coordinación de la Dirección de Cultura: Raúl Jesús Pano

Área de diseño gráfico: Sebastián Pardo, Axel Russo, Alejandro Truant, Gabriela Melcon,
Valeria Gómez, Juan Martín Casalla

Coordinación del proyecto: Ezequiel Grimson

Investigación bibliográfica y transcripciones: Darío Cataife y Carolina Livingston

Fotografía de fuentes: Ximena Duhalde

Corrección: José Luis Moure

Diagramación: Alejandro Truant

Diseño de cubierta: Sebastián Pardo

Imagen de tapa: *Nocturno*, de Jorge Macchi, 2004

Papel pentagramado y clavos sobre muro

30 x 45 x 3 cm.

Gentileza Galería de Arte Ruth Benzacar

Producción industrial: Darío Stukalsky

Colaboración: José Luis Boquete, Carlos Bernatek, Daniel Campione, Verónica Gallardo,
Miguel Galperín, Pablo Massa, Ximena Talento

© 2007, Biblioteca Nacional

Agüero 2502 (C1425EID)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.bibnal.edu.ar

ISBN: 978-987-9350-25-6

IMPRESO EN ARGENTINA – PRINTED IN ARGENTINA

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

*Este libro es un homenaje de la Biblioteca Nacional
a su antiguo director Paul Groussac*

Índice

| | | |
|-----------------------|---|-----|
| Prólogo | | 13 |
| Estudio preliminar | | 15 |
| Nota sobre la edición | | 49 |
| Críticas sobre música | | |
| 1919 | <i>Mi primera campaña en La Nación</i> | |
| 18 de mayo | I | 57 |
| 19 de mayo | II | 63 |
| 1884 | Críticas sobre música en <i>Sud América</i> | |
| 19 de mayo | Teatro Colón: <i>Los Hugonotes</i> | 71 |
| 2 de junio | El contrato de Colón | 75 |
| 9 de junio | Teatro Colón: <i>Poliuto</i> | 79 |
| 23 de junio | Colón: <i>Aida</i> | 83 |
| 30 de junio | Colón: <i>La Gioconda</i> | 87 |
| 7 de julio | <i>La Gioconda</i> | 95 |
| 19 de julio | <i>Mefistofele</i> | 103 |
| 25 de julio | <i>Mefistofele</i> | 109 |
| 4 de agosto | <i>La Africana</i> | 113 |

| | | |
|--------------|-----------------------------------|-----|
| 11 de agosto | <i>Gioconda - Mefistofele</i> | 117 |
| 13 de agosto | <i>Lucrezia Borgia</i> | 123 |
| 18 de agosto | [Despedida de la compañía lírica] | 127 |
| 9 de octubre | <i>El barbero de Sevilla</i> | 133 |

1886 Críticas sobre música en *La Nación*

| | | |
|------------------|--|-----|
| 30 de abril | <i>Fausto</i> en el Politeama | 141 |
| 6 de mayo | <i>La forza del destino</i> | 149 |
| 12 de mayo | <i>Lucrezia Borgia</i> | 161 |
| 16 de mayo | <i>Un ballo in maschera</i> | 171 |
| 23 de mayo | <i>Roberto</i> en Colón | 179 |
| 27 de mayo | La temporada teatral [<i>Il Trovatore</i>] | 189 |
| 30 de mayo | Entreacto | 195 |
| 2 de junio | <i>Rigoletto</i> en Colón | 203 |
| 10 de junio | <i>Mefistofele</i> en Colón | 213 |
| 11 de junio | [<i>Le Villi</i>] En el Politeama | 223 |
| 18 de junio | <i>La Favorita</i> en el Politeama | 227 |
| 14 de julio | <i>La Africana</i> en Colón | 233 |
| 22 de julio | Noches de teatro | 239 |
| 29 de agosto | [La temporada lírica de 1886] | 243 |
| 26 de septiembre | <i>Lohengrin</i> | 247 |
| 29 de septiembre | <i>Lohengrin</i> II | 257 |
| 3 de octubre | <i>Lohengrin</i> III | 267 |
| 7 de noviembre | Un estreno teatral en 1824 | 281 |

| | | |
|--------------|-------------------------------------|-----|
| 1919 | <i>El repertorio wagneriano</i> | |
| 24 de agosto | I | 295 |
| 26 de agosto | II | 303 |
| 1927 | <i>De Paul Groussac a Beethoven</i> | |
| 27 de marzo | [Versión francesa original] | 313 |
| | [Traducción al español] | 314 |
| 1903 | <i>La obra de Bizet</i> | |
| 27 de abril | [Conferencia] | 319 |

Prólogo

por Horacio González

La perpetua ambición de la crítica quizá sea llegar al mismo plano de intensidad y bravura que la obra que examina. A veces, este sentimiento es una confesión apenas insinuada. A veces, un programa de acción con suerte dispar. Y siempre, un misterio del arte. El núcleo más vivaz del pensamiento artístico consiste —puede imaginárselo— en buscar equivalencias entre las formas de expresión; la literatura y la danza, la pintura y el cine, el teatro y la política, la poesía y las artes plásticas, la fotografía y el socialismo. Muchos tratados se escribieron sobre el drama de la traducción de una esfera a otra. El *Laocoonte* de Lessing es la evidencia sobreviviente de cómo las épocas clásicas trataron el tema. Reconocer que cada forma artística busca adivinar pero también oscurecer los medios de otra, es posible sospecharlo. Proponer la convivencia pacífica luego de recibir la visita de esa sospecha, sin duda puede aliviarnos. Lo cierto es que cada evidencia del arte, cuando se consume, busca ser la única luminaria del panteón. En ese caso, ni la pintura podrá preguntarse por la poesía ni los medios de la escritura podrán acreditarse ante la música. Pero ninguna prohibición triunfa, dejando paso en verdad a la incógnita de las relaciones que viven dentro de todo lenguaje. Un crítico cabal se preguntará por su novela secreta así como un músico verdadero recibe siempre la visita enigmática de la literatura. Cómo recibir esos dones, equilibrarlos, sofocarlos o cederles el lugar de un dilema siempre irresuelto —pero vivificante— es una parte esencial de lo que suele llamarse inspiración. Este tema no puede declararse resuelto ni abandonarse en su ensueño. A él se refieren los libros de esta colección, que nos invitan a reflexionar sobre la música cuando la sobrevuelan las pasiones de la escritura.

Estudio preliminar por Pola Suárez Urtubey

Paul Groussac en la crítica musical argentina (Acusación y defensa)

Es manifiesto el interés que en estos años recientes despierta la obra y la polémica personalidad de Paul Groussac. Por hablar de lo más reciente, en 2005 Paula Bruno en su *Paul Groussac, un estratega intelectual*¹ lo presenta como un perito dedicado a construir un sitio de autoridad en la cultura del pasaje del siglo XIX al XX. El mismo año, con *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*, Carlos Páez de la Torre (h)² aborda, con extraordinario interés e impecable método desde el ángulo biográfico y crítico, la trayectoria y personalidad de este apasionado escritor. Y esto por hablar sólo de lo que está más cerca. Porque no faltaron por cierto cálidos e inteligentes trabajos interesados en reconstruir esa vida que se inició en Toulouse, Francia, el 15 de febrero de 1848 y terminó el 27 de junio de 1929 en Buenos Aires, exactamente en sus habitaciones de la Biblioteca Nacional, a la que honró durante tantos años en carácter de director. La obra reciente de Páez, cautivante sin duda, pone cada cosa en su lugar, es de una claridad meridiana y nos permite transitar sin dudas ni sobresaltos por la existencia del gran literato e historiador.

De todas maneras, la base del presente trabajo tiene como fundamento los aportes de Juan Canter con sus artículos del diario *La Nación* y los de Cornelia, una de las hijas del escritor, que nos dejó en sendas notas su “Groussac íntimo” y su percepción del hombre, naturalmente desde su exclusivo

ángulo filial. A ello se suman, claro está, nuestras búsquedas personales por bibliotecas y hemerotecas, realizadas en el curso de años, a fin de lograr el relevamiento de la totalidad de sus escritos sobre crítica musical. Un anticipo de este trabajo fue publicado en el número 20 de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (Buenos Aires, 2006). Ahora, gracias a la iniciativa de la Biblioteca Nacional, a su director Dr. Horacio González y a la coordinación editorial del Lic. Ezequiel Grimson al frente de un grupo de investigadores y técnicos, podrá hacerse justicia a los esfuerzos de Groussac, quien tuvo la ilusión de que sus escritos sobre música “merecen sobrevivir”.

Es difícil saber cuándo comienzan las aficiones de Paul Groussac por la música. Pero algo ocurre ya en la infancia. Toulouse, la antigua e histórica ciudad del Languedoc de su nacimiento, lo acunó con el viejo *patois* de los trovadores, como dice él mismo, pero también con esas breves melodías estróficas que rodando de siglo en siglo se hicieron folklore. Es indudable que Groussac debió de haberlas escuchado, puesto que, llevadas en alas del viento y a través de tierras y mares, circulan todavía hoy en América, algunas de ellas como parte del cancionero infantil.

El hombre llegó al mundo en un año inquieto, rebelde, el mismo en que Europa se levanta para imponer un nuevo orden social. Al llegar a la adolescencia, atenaceado por pertinaces jaquecas, fue enviado a casa de su abuela materna, que habitaba en Sorèze, departamento de Tarn, donde tuvo la inolvidable experiencia de ser educado con la palabra y el ejemplo del padre Lacordaire. Terminado luego el ciclo en el

Liceo de Toulouse, comenzó a prepararse para el difícil ingreso en la Escuela Naval de Brest, a la cual renunció tras haber aprobado los exámenes. Luego, un paso por París y finalmente Bordeaux, y la gran aventura de un adolescente de dieciocho años: trepado al velero “Anita”, llegó a Buenos Aires.

Se sabe muy poco acerca de las razones que lo trajeron hasta esta ciudad de América; pero Juan Canter³ sugiere que un nuevo casamiento de su padre, viudo, lo habría empujado a alejarse de la casa. De ese hogar donde se había familiarizado con los nombres de Taine, Quinet, Michelet. Ya conocía los discursos de Víctor Hugo y la política, con Napoleón III como protagonista, cobraba realidad para el muchacho.

A su llegada (febrero de 1866), la Argentina atraviesa los incidentes de la guerra con el Paraguay y aún viven varios de los héroes de la lucha intelectual contra Rosas, mientras están ya bien grabados los nuevos nombres: Mitre, para consolidar la soberanía nacional y Sarmiento para apuntalar la educación pública. Avellaneda se aproxima...

Las impresiones del joven francés respecto de la ciudad de Buenos Aires y las amarguras en tierra extraña quedan estampadas en sus libros, aunque Groussac se disfraze tras los nombres de Marcelo Renault o de Ouden. Juan Canter, que ha estudiado a Groussac con amor y devoción que no oscurece la lucidez crítica, ha escrito en uno de sus numerosos artículos publicados en el diario *La Nación*: “La verdad es que no hay que acudir a ayudas extrañas para conocer a Groussac: él se encarga por sí mismo de suministrarnos la información requerida”⁴.

Leyéndolo, sea en *Fruto vedado* o en *Los que pasaban*, entre tantísimos otros títulos, “viene espontáneamente hacia nosotros –dice Canter– como lo viéramos una última vez, tocándose la barbilla o ajustándose los anteojos con gestos elegantes”.

Seguir paso a paso la vida de Groussac desde su arribo, apenas con su título de bachiller, hasta que comienza su actividad como escritor sobre temas de música, nos obliga a recordar el período en que se dedica a cuidar ovejas en San Antonio de Areco, antes de iniciarse, a los veinte años, como profesor de matemática en el Colegio Modelo de la ciudad de Buenos Aires y desde los veintidós como profesor de la misma materia en el Colegio Nacional.

En relación con lo que aquí interesa, nos trasladamos luego a la ciudad de Tucumán, adonde en 1871 se dirige Groussac invitado por Nicolás Avellaneda, Ministro de Instrucción Pública de Sarmiento, para desempeñarse como profesor de matemática en el Colegio Nacional. En la provincia del Norte se quedaría once años, hasta 1882, lapso que le dio ocasión para iniciarse en la actividad que lo apasionó tal vez más que ninguna: el periodismo que combate y enseña, que fustiga y corrige. Allí dirigió el periódico *La Unión* y escribió en *La Razón*, cuya dirección también ejercería a partir de 1874. Separado de sus cátedras del Colegio Nacional por disidencias políticas con el rector don José Posse, fue nombrado Director de enseñanza en la provincia y luego Inspector nacional de educación. En 1878 se lo designó director de la Escuela Normal de la ciudad, donde comenzó un estudio rigurosamente sistemático, según leemos en la primera serie de *El viaje intelectual*: “Me sumergí durante años en inmensas y variadas lecturas; fue mi período de noviciado y verdadera iniciación, en que sólo existí para el espíritu...”.

Justamente de 1878 data el primer escrito sobre música del que tenemos noticias. Se trata de “Moral histórica, artículos sobre hombres célebres”, resultado de una serie de cursos que dictaba Groussac los días sábados a los alumnos de segundo y tercer año de la Escuela Normal. Dichas conferencias apa-

recían al día siguiente en *La Razón*, de manera que los alumnos pudieran estudiarlas con mayor comodidad y precisión. De-seando ofrecer “ejemplos vivos” en el curso de moral, Groussac abordó a Beethoven, Galileo, Cervantes, Bacon, Gutenberg, Palissy, Dante y San Vicente de Paul, entre otros.

Alfonso de Laferrère⁵ afirma que aparte de los comentarios de actualidad, Groussac escribió en *La Razón* de Tucumán innumerables artículos literarios, impresiones de naturaleza y arte, siluetas de grandes escritores, versos y crónicas musicales. Esta campaña periodística habría sido la verdadera escuela para el futuro crítico. En ella habría realizado su aprendizaje definitivo del español, al tiempo que fraguaba su intensa formación cultural.

Entre aquellas variadas lecturas de las que nos habla el propio Groussac, estaban los libros sobre música. La referencia aparece en una carta dirigida a la que habría de ser su esposa poco tiempo después, Doña Cornelia Beltrán, al parecer una bella muchacha perteneciente a una familia de hondo arraigo en la sociedad de Santiago del Estero. Allá la conoció en uno de sus viajes como inspector de escuelas. Los detalles, tomados de cartas familiares, los conocemos por la hija del escritor, que nos los revela. Recomendado por un amigo común, el joven francés llegó un día a la casona de los Beltrán, donde escuchó, apenas transpuesto el espacioso zaguán, una sonata de Beethoven. La pianista era una muchacha “de gracia ingenua y modesta”. Lo demás se puede contar con pocas palabras, aunque quedan bellas cartas, a las cuales cuesta leer sin sentir el rubor por penetrar en lo más íntimo de un corazón apasionado como el de Groussac.

En esa correspondencia, que viajaba de Tucumán a Santiago, el joven, entre frases de gran ternura, excita a su amada “a estudiar mucho”. En el piano, naturalmente. Y en una de

ellas puede leerse: “Me ha llegado una porción de libros sobre música. No se los mando por tener el gusto de leérselos en alta voz...”⁶. En el mismo artículo de Cornelia para *La Nación*, se habla de un viaje a Buenos Aires que debe realizar Groussac, ya casado y en espera del primer vástago, por asuntos de la escuela. En una de sus cartas, entre desbordes ardientes hacia su compañera, cuenta en detalle sus andanzas por la capital y sus distracciones, “en conciertos sobre todo”.

En 1883 Groussac realiza su primer retorno a Francia, donde pasa varios meses. Tan pronto arriba al continente, toma el tren y parte a su Toulouse natal. “Toqué la tierra madre –escribirá luego en *El Diario*– sofocado, escuchaba el viejo patois de los trovadores, las cantantes sílabas latinas que resonaban en mi oído como medallas de oro, y que súbitamente volví a recordar”. Ya en París conoce a Alphonse Daudet y llega a visitar a un Víctor Hugo anciano, que ya no puede responder a sus expectativas. Allí conoce asimismo a Alberto Williams, que por entonces cursa el Conservatorio de música de París, y con quien mantendrá años después un estrecho contacto, cuando ejerza la dirección de la Biblioteca Nacional. Las revistas literarias le ofrecen sus columnas, y su persona, su extraordinaria inteligencia, despiertan el interés de los intelectuales.

Al retornar a nuestro medio comienza la actividad que aquí nos interesa.

Groussac y la vida musical de Buenos Aires

La diversidad de materias abordadas por Groussac y el impresionante volumen de su producción, entre libros y artículos periodísticos, impiden que el análisis y la interpretación de este extraordinario escritor puedan ser realizados

por un solo estudioso. Entre otras razones, porque requieren la posesión de una universalidad cultural comparable a la suya. Durante las últimas décadas fue desalentador advertir que la preocupación editorial en torno de la obra literaria de Groussac fue modesta. Ya en 1928 Laferrère señala que la obra literaria no se halla al alcance del gran público. Agotadas las ediciones originales de casi todos sus libros, durante muchos años solo ha sido posible conseguirlos a título de hallazgo. Afortunadamente, la situación está cambiando en lo que se refiere a reediciones. De todas maneras, la revalorización de aquella producción gigantesca debe hacerse por distintos enfoques. Solo así se podrá demostrar hasta qué punto esa diversificación temática no le impidió llegar hasta el fondo de cada cuestión, acompañando a los hombres pensantes de su época –los de la Generación del Ochenta– en las más variadas inquietudes del espíritu.

Este trabajo se propone mostrar un aspecto virtualmente desconocido: Groussac como crítico musical. Es que, con excepción de las contadas líneas que le dedica José Piñero (h) en la revista *Nosotros* (Bs. As., N° 65, julio de 1929) y fuera de los títulos de sus escritos musicales periodísticos incluidos en la notable bibliografía de Juan Canter⁷, no existe un estudio sobre ese aspecto de su labor, a la cual dedicó casi noventa trabajos.

Se podrá objetar que al tomar un aspecto menos representativo, se parcializa la visión de la obra y el hombre. Lejos de eso, estamos convencidos de que en sus críticas o estudios sobre temas musicales está presente el Groussac íntegro: historiador, viajero, polemista, escritor de imaginación, científico, artista y, naturalmente, crítico profesional.

Groussac escribió sobre música en un lapso de cuarenta años. El primer trabajo sobre el que tenemos noticias se refiere, según ya se vio, a Beethoven y es de 1878. Los esfuerzos por

recuperar ese material del diario *La Razón* de Tucumán fueron hasta el momento infructuosos. También es Beethoven quien clausura ese aspecto de su producción: es una poesía, en francés, aparecida en *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de marzo de 1927. Se titula “De Paul Groussac a Beethoven” y es un homenaje al músico en el centenario de su muerte. Entre aquel y éste, noventa artículos de crítica y un estudio de estética musical sobre Bizet ligán su nombre a la musicografía argentina.

En este campo de la actividad intelectual, el hombre habría de provocar un verdadero cataclismo. El año 1886 fue de violencias desatadas en el periodismo musical, provocadas por Groussac a través de un artículo tremendo. Pero en castigo, habría de recibir, como dijo Carlos Pellegrini, una memorable “carga de indios”. Es que Groussac disparó dardos fulminantes contra músicos, libretistas de ópera, tenores y “prime donne”, empresarios y críticos. Pero también supo elogiar sin reservas cuanto a su juicio lo merecía. Pero entonces, con mesura, coherente con un concepto de la crítica que dejó claramente expreso, aunque a menudo su temperamento le hacía malas jugadas: “Criticar es emitir un juicio imparcial, varonilmente, sin preocupación de agradar o embellecer. Y si algo existe en el arte que sea más subalterno que el ciego menosprecio de lo grande, será la complacencia, sin convicción ni distinción, que se derrama sobre lo grande y lo pequeño”.

Los comienzos, en *Sud América*

El retorno a la Argentina, tras aquel viaje a Francia, se produce en septiembre de 1883 y a fines de enero del año siguiente ya está con su familia instalado en Buenos Aires. El día 5 de mayo de 1884 aparece *Sud América*, “diario de la tar-

de, político y literario” y su director es Groussac. Tanto éste como Lucio V. López tenían a su cargo la sección literaria, y es aquí donde se lo encuentra ya dispuesto a ejercer la crítica musical. En efecto, desde el primer momento la asume él, aunque no lleve firma o se esconda, al principio, tras algunos seudónimos. No hay duda para quien lea gran parte de sus trabajos en este terreno. Porque cuando el diario dice en una breve notita bajo el título de “Crónica teatral” que “ante la obra mediocre o la interpretación inferior a cierto nivel artístico, guardaremos silencio”, ya es el futuro león de las críticas del diario *La Nación* el que ruga. Veamos lo que allí dice, sin firmarlo aún: “La última partitura exhibida en Colón, y dos veces seguida –*bis repetita placent*– es *Il Trovatore*, cantado, fuera de Tamagno, por una serie de grotescos, cuyos nombres no tendremos nunca que saber. No hay lugar para crónica. Constatemos –continúa– únicamente lo intolerable de la situación en que la empresa coloca a artistas como Tamagno, presentándolos entre comparsas que irritan al público. En las últimas noches, Tamagno no fue aplaudido sino cuando estaba solo en escena. Quizá no esté distante el momento en que el público, exasperado, olvide toda justicia distributiva y, como el Dios del Evangelio, haga caer la misma lluvia sobre justos y pecadores. Será inicuo, pero al fin explicable”.

Pocos días después, el 2 de junio (1884) aparece, siempre en *Sud América*, un artículo titulado “El contrato de Colón (Su violación por la empresa)”. Lo firma “Inexorable.”, y tampoco hay duda. Un seudónimo más para la lista. Groussac se dirige al Intendente Municipal para denunciar que el empresario del Colón (el antiguo Colón, naturalmente) no cumple con el contrato, por cuyo artículo tercero se compromete a traer anualmente una compañía lírica de primer orden. Y para ello traza un inventario, muy esquemático,

sin duda: “La compañía de Ferrari ha dado desde su llegada cuatro óperas: *Favorita*: fiasco completo; *Trovador*: fiasco completo; *Fausto*: fiasco completo con silbatina; *Hugonotes*: medio fiasco, salvado por Tamagno o Teodorini, los únicos que merecen el nombre de artistas de la compañía”.

En realidad, la primera con carácter verdaderamente crítico había aparecido en el número 13 de *Sud América*, en el mes de mayo de ese mismo año 1884. Su lugar es el destinado al folletín, al pie de página, en todo el ancho del diario, allí donde se publicaría *La gran aldea* de Lucio V. López. En ella se refiere a la versión en el Colón de *Los Hugonotes* de Meyerbeer, lo firma “Panurge” y nos atreveríamos a adjudicárselo a Groussac: es su estilo, aunque aún poco seguro de sus dotes críticas. El segundo trabajo, sobre *Poliuto* de Donizetti, aparece el 9 de junio y lo firma “Tom Pastell”. Juan Canter lo da ya en la lista de seudónimos adoptados por Groussac. De todo modos, en la tercera crítica de *Sud América*, la del lunes 23 de junio, aparecen las iniciales “P.G.” y se refiere a una versión de *Aída* en el Colón. Ya el hombre ha probado sus fuerzas, y se da a conocer francamente, aunque todavía seguirá recurriendo a algún seudónimo.

Para *Sud América* escribirá Groussac hasta el número 325, del 11 de junio de 1885. Eran los días en que se aproximaba la elección presidencial. La mayoría de los accionistas del diario resolvió apoyar la candidatura de Juárez Celman y en cambio Groussac se había pronunciado a favor de Bernardo de Irigoyen. Renuncia entonces, tras haber logrado realizar un tipo de cotidiano sumamente fértil, por su carácter polémico en lo político, y sobre todo por su inclinación literaria, que tomaba por modelo a *Le Figaro* de París, con un estilo ya anticipado en Buenos Aires por *El Diario* de Manuel Láinez, donde también había colaborado Groussac.

La actividad de este último como crítico musical tuvo sin duda apreciable repercusión, en momentos en que la crítica, tanto teatral como musical, no llegaba a transponer los límites de la crónica periodística. Atacado por otro periódico, *El Nacional*, fue Láinez quien empuñó la pluma para defenderlo desde sus reputadas columnas. “La leyenda del niño Groussac –se lee en *El Diario* –no es menos interesante que su vida de hombre. Dotado de un espíritu musical de primer orden, esclavo del misticismo rítmico de la melodía y del verso, llega en su culto hasta el lamartinianismo...”. Láinez presentía ya, escribe Canter, al futuro ensayista de “La obra de Bizet”.

De todos modos, antes de consagrarse por sus críticas en *Sud América*, Groussac sufre un serio revés, al juzgar con total ligereza los posibles conocimientos musicales de Miguel Cané. El 8 de febrero de 1884, en el número 722 de *El Diario* aparece un artículo firmado por aquel. Su título es “M. Cané (En viaje)”. Advierte allí, con un manifiesto dejo de desdén, que todos los que viajan a Europa parecen creerse obligados a relatar sus experiencias de viajes y, en el caso particular de Cané, le molesta a Groussac que se queje de París. “Todos hemos cambiado –había escrito el autor de *Juvenilia*– y el primero, París mismo...”. Pero además se muestra poco entusiasmado con el edificio de la Ópera, mientras el Bosque le parece vulgar y los teatros, deplorables. Al referirse a estos últimos, Cané habla muy de paso de *La Africana* de Meyerbeer, y en relación con ella hace alusión al “Indostán sagrado”. Estas dos palabras van a ser el origen del entredicho. “No soy tan exigente –escribe Groussac– que pida a Cané el no hablar sino de lo que sabe: pero me parece que abusa un tanto de su incompetencia... Se pasa del terreno libre de las apreciaciones al muy delimitado de los hechos; se llega a hablar del Indostán sagrado a propósito de *La Africana*...”. Y sigue.

La respuesta de Cané llega desde Viena, con fecha 15 de marzo de 1884 y Láinez la publica con el título de “Una carta de Miguel Cané” en el número 778 del mismo cotidiano, *El Diario*, el 17 de abril. Allí puede leerse, en cuanto aquí interesa: “Puesto que M. Groussac me dice que hablo de lo que no sé, que “abuso de mi incompetencia”, necesariamente él debe conocer aquello que yo ignoro, puesto que sabe que lo ignoro. Así, se horripila de que yo haya llegado, a propósito de *La Africana*, a hablar nada menos que del Indostán sagrado. M. Groussac, que es fuerte en geografía, como lo verás luego, se indigna contra mí, pobre mortal (...). Que Groussac no haya visto *La Africana*, me lo explico; que no haya leído el libreto, me da un motivo de aprecio por él. Pero ambas omisiones debieron aconsejarle “no abusar de su incompetencia”. Tú, que tienes la fortuna de conocerlo, aprovecha algún día, de una charla suelta, para comunicarle confidencialmente que *La Africana* es un disparatado poema de Scribe, que ninguna de sus escenas pasa en África, que la heroína no es africana sino reina de una comarca asiática; que el primer acto pasa en el salón del “Gran Consejo” de Portugal; el segundo en una prisión, el tercero en el mar y el cuarto, como el quinto, nada menos que en el Indostán. Yo agregué “sagrado” por hacer estilo, pero si él se empeña, retiro el adjetivo...”.

Groussac recibe una buena lección. Tres o cuatro meses después, escribe en *Sud América* su primera crítica sobre *La Africana*. Ya conoce bien el argumento. “Esa *Africana* –escribe– con todas sus soluciones de continuidad, dislocaciones y absurdos del libreto, es una ópera maestra (...). Su falta de unidad procede del poema frangollado por Scribe en 1840...”.

En todas sus notas, el mismo estilo fuerte, desenfadado, seguro, omnisciente. Que no lo será tan acusado como en las que vendrán después. Por ahora alterna sus iniciales o su nombre con los seudónimos de Panurge, Tom Pastell, Inexorabil o Puck.

La primera campaña en *La Nación*

Esto significa que ya Groussac había amasado cierta experiencia en la materia y había logrado bastante prestigio como crítico musical cuando se lo llama para asumir la columna de ópera y teatro en el diario *La Nación*. La referencia a su ingreso como colaborador aparece en el N° 4724 del 25 de abril de 1886. En efecto, en la sección Noticias, aparece el siguiente texto: “*La Nación* cuenta desde hoy con la colaboración literaria del Sr. P. Groussac, a cuyo cargo estará especialmente en nuestro diario la crítica teatral, que, en sus manos, asumirá la importancia que hace de ella en la prensa europea un alto y delicado ministerio. Todo lo que de hoy en adelante aparezca en nuestro diario sobre esta materia, aun cuando sea sin firma de autor, pertenecerá al Sr. Groussac. Con la doble temporada de ópera [se entiende, Politeama y Colón] y la presencia en nuestra escena de actrices tan famosas como Sarah Bernhardt, la estación teatral va a presentar este año un interés incomparable exigiendo de la crítica condiciones también excepcionales de competencia, y a esa exigencia creemos responder dignamente confiándola al Sr. Groussac, cuya colaboración no se limitará por eso a la materia teatral”.

Por último, el diario de Mitre considera innecesario ofrecer datos respecto del nuevo colaborador: “El Sr. Groussac es una reputación hecha y todo elogio en su honor sería excusado. Después de presentarlo a nuestros lectores, nada tenemos que agregar que no lo diga ya el nombre de nuestro colaborador”.

La Nación está convencida de su nombramiento, sobre todo porque en los veinte años transcurridos desde la llegada de Groussac, su figura se ha afirmado al punto de que desde el año anterior, a partir del 19 de enero de 1885, es Director de la Biblioteca Nacional, un cargo en el que seguirá activo hasta su muerte. Nada menos que cuarenta y cuatro años de gestión.

El propio interesado ha dejado un relato muy expresivo en “Mi primera campaña en *La Nación*”, dos artículos que aparecieron los días 18 y 19 de mayo de 1919 en el mismo matutino, y que luego fueron republicados, juntos, el 15 de febrero de 1948, al cumplirse el centenario del nacimiento de tan ilustre colaborador.

Puesto en la coyuntura de asumir la crítica musical en columnas prestigiosas como las que se le abrían ahora, trató de elegir el camino más seguro. Le dedicaba buena parte del artículo a realizar el estudio y crítica del poema o drama original de la ópera y juzgar la mayor o menor libertad con que el libretista hacía uso de ellos. Sin embargo, hubo veces en que dedicó considerable espacio a la crítica del espectáculo y aun de la música, por cuanto estaba convencido de la efectividad de esa tarea en manos de un intelectual de amplia cultura, más que en manos de un músico.

Veintiún artículos de crítica, entre lírica y teatral, escribió Groussac en aquella “primera campaña” en *La Nación*. Se inició el 30 de abril con *Fausto* de Gounod, que se representó en el Politeama. Le siguieron *La forza del destino* de Verdi; *Lucrezia Borgia* de Donizetti; *Un ballo in maschera* de Verdi; *Robert le diable* de Meyerbeer; *Il trovatore* y *Rigoletto* de Verdi; *Mefistofele* de Boito; *Le Villi* de Puccini; *La favorita* de Donizetti; *La Africana* de Meyerbeer; tres notas críticas sobre *Lohengrin* de Wagner y, entre varias más, una cáustica columna de contornos músico-sociológicos titulada “Entreacto”.

La lectura, hoy, de esos artículos que vieron la luz hace ciento veinte años, sorprende por su estilo tan duramente franco. No extraña por tanto que hayan provocado en su momento reacciones de contornos espectaculares, como aquella que provocó —según se dijo antes— lo que Pellegrini llamó una “carga de indios”. Refiriéndose a esa crítica a los cantan-

tes, reconoce el autor que resulta “casi siempre excesiva y alguna vez injusta por lo hiriente y sarcástica”. Menos mal. De todos modos, el autor piensa que, al margen de esos juicios, tales trabajos merecen sobrevivir. En el mismo artículo echa una mirada “a zancadas” sobre sus escritos y afirma: “No encuentro que, por el fondo o la forma, sean inferiores a otros míos, publicados en libros. Considero que si bien se trata de escritos fragmentarios, premiosos y aun circunstanciales, son jugosos y ningún reparo se opone para que alguna vez se reopilen, pues merecen sobrevivir, tanto más como un aporte para nuestra incipiente historia teatral”.

La “campana” se extiende a otros medios

Después de *La Nación*, lo encontramos en *Le Courier Français*, periódico que dirige desde su aparición, el 5 de agosto de 1894, hasta el 5 de noviembre del año siguiente. Bajo el seudónimo de “Candide”, o bajo la letra X, aunque también a veces estampe su firma, recurra a sus iniciales o publique en forma anónima, se dedica no sólo a la ópera, como había ocurrido hasta ese momento, sino también a conciertos.

De 1903 es un trabajo muy importante de Groussac. Se trata de la conferencia ofrecida en el anfiteatro de la Biblioteca Nacional el 27 de abril. Está dedicada a “La obra de Bizet”, la cual al año siguiente aparece incluida en la primera serie de *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*, aparecido en Madrid, 1904 (pp. 205-237). Páez de la Torre (h) alude en su libro a esa disertación sobre la vida y obra del músico francés, la cual debía ilustrar la ejecución musical. Groussac sintió una auténtica admiración por el autor de *Carmen* e incluyó allí el testimonio de Alphonse Daudet,

colaborador del compositor para *L'Arlésienne*. También alude Páez de la Torre a la referencia de Manuel Gálvez⁸, quien recuerda que el público aristocrático que llenaba la sala empezó a toser para demostrar su impaciencia por la extensión de la conferencia. Lo cierto es que, dentro de la musicografía argentina de la época, este ensayo de Groussac es de una validez excepcional. No sólo por el interés que despiertan sus juicios personales sobre Bizet y su obra, sino porque dejan una vez más al descubierto el ritmo de su andamiaje cultural, nunca atrasado respecto de los avances más novedosos del pensamiento crítico europeo.

Ya en el siglo XX, en las tres últimas décadas de su vida, disminuyen considerablemente sus escritos sobre música. En *Le Courrier de la Plata* del 7 de abril de 1918 (año 53, N° 281), aparece con su firma una crítica sobre *Attila* de Verdi y un año después se lo encuentra con un extenso artículo publicado en dos entregas (25 y 26 de agosto de 1919) nuevamente en *La Nación*. Se titulan “El repertorio wagneriano” y constituyen la respuesta a una invitación formulada a los intelectuales argentinos por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, con motivo de lo que se consideró un “boicot” hacia el compositor alemán. En lugar de llenar el formulario que se le envía y sin duda a causa de su “repugnancia por toda acción gregaria”, Goussac contesta a través de esos dos larguísimos artículos. En contra de lo que sugiere el cuestionario, en el sentido de que a causa de la guerra esas obras son rechazadas por las empresas teatrales de nuestro país, Groussac opina que ello existe sólo en la imaginación de “nuestros neófitos”. “El ostracismo pronunciado *durante la guerra* –escribe– contra los dramas musicales de Wagner y, en general, contra las producciones austro-germánicas, no sólo en los países aliados sino en casi todos los neutrales de Europa y América, trae en las palabras

subrayadas su inmediata y suficiente explicación. La misma estaría en el peligro que en tiempo de guerra entraña para el orden público toda efervescencia emocional de un grupo numeroso, sobre todo cuando se sobreexcita con la presencia de otros elementos antagónicos. No necesito insistir en este orden de reflexiones con referencia a Buenos Aires y demás ciudades argentinas que hospedan fuertes colectividades europeas”. El tema lleva a Groussac a largas consideraciones estéticas sobre Wagner, antes de señalar prejuicios e ingenuidades en torno de la situación cultural argentina.

En tal sentido, vale la reproducir el final de su segunda entrega, en el que duda de que la inclusión de dramas wagnerianos sea preocupación del público teatral, por el que siente, a juzgar por tantos escritos que llevan su firma, una manifiesta desconfianza y, sin duda, hasta desdén: “Sin dejar, pues, de tener por muy plausible la reincorporación al repertorio de los dramas wagnerianos, me resisto a ver en la composición de éste y otro repertorio teatral, y en el éxito de sus representaciones, el barómetro del gusto público en material musical”.

Y sigue, abordando ahora un aspecto de extraordinario valor como orientación educativa: “La escala exterior con que a ese respecto debe medirse el “nivel artístico” de una nación, se halla en el número y calidad de sus sociedades de conciertos sinfónicos populares. El desarrollo de estas instituciones en las capitales europeas –y aun norteamericanas– ha sido allá el indicio, a la par que el principal factor, del progreso estético. En París, sobre todo, la prolongada acción educativa de los grandes conciertos populares (Pasdeloup, Colonne, Lamoureux, etc.) ha suscitado un verdadero renacimiento del arte. En cualquier estudio sobre “la música en París”, de lo que se trata únicamente es de los conciertos sinfónicos (o de las audiciones de música de cámara), no de las funciones

líricas, y mucho menos de la suntuosa Ópera, no siendo para formular de pasada un juicio tan cimbrante como éste de Romain Rolland, que sería aplicable a nuestro Colón: “La Ópera es más y más un fastuoso salón cuya concurrencia presta más atención a sí misma que al espectáculo. (...) Hacia la fundación de una gran sociedad de conciertos, bien dotada y estable, deberían dirigirse los esfuerzos de los verdaderos aficionados –sigue Groussac– y desde luego las subvenciones oficiales, más que al fomento de espectáculos aparatosos que poco se relacionan con el progreso artístico, y, por otra parte, tienen su existencia bien asegurada, alimentándose con el snobismo y la vanidad”.

Groussac y el pensamiento crítico

“Carne de Taine tiene el señor Groussac; pero hay un rui-señor que canta de cuando en cuando cosas que no se oyen en la montaña de Taine”. Así definió Rubén Darío a quien debía ser el iniciador en la Argentina de la crítica artística de alto nivel intelectual y aun de la crítica científica. Groussac ejerció, en efecto, los dos tipos de actividades. Hizo crítica literaria, que es la que juzga, la que confiesa preferencias personales en un periódico o en una revista, la que explica y profundiza en los diferentes géneros, sea comedia, drama o reseña bibliográfica. Cientos de artículos de esta índole, según se vio, ha publicado Groussac, ya sea cuando aún luchaba con el idioma de adopción en los periódicos *La Unión* y *La Razón* de Tucumán, ya en los tiempos de su espléndida plenitud intelectual, en *Sud América*, *El Diario*, *La Tribuna*, *La República*, *Le Courier Français*, *Le Courier de la Plata*, *La Nación*, *El Nacional*, *La Prensa*, *El País* y en revistas como *La Biblioteca*, *Anales de la*

Biblioteca (que fundó y dirigió), alguna vez en *Caras y Caretas* y en periódicos y revistas del extranjero.

Pero también realizó crítica a nivel científico, como la de Hipólito Taine. Es la crítica que “tiende a deducir de los caracteres particulares de la obra, sea ciertos principios estéticos, sea la existencia en el autor de un determinado mecanismo cerebral, sea una condición definida del conglomerado social en el que se ha producido. O bien destinada a explicar, por leyes orgánicas o históricas, las emociones que suscita y las ideas que encierra” (Hennequin: *La critique scientifique*, 1888).

Pero, salvo en los trabajos de Groussac recopilados en *Crítica literaria* (Buenos Aires, 1924) y algunos otros títulos, no se dio en él separadamente, sino ligada con la crítica literaria desparrramada en diarios y revistas. De ahí tal vez que sus efectos sobre la incipiente crítica argentina hayan sido más fructíferos.

Saint-Beuve e Hipólito Taine son los progenitores de la preparación y actitud crítica de Groussac. Aunque sus diecisiete años vividos en Toulouse no le permitieron por cierto asimilar a estos autores, en la Argentina continuó su formación sobre la base de la cultura francesa. Paquetes y paquetes de libros y revistas cruzaron el Atlántico durante sus sesenta y cuatro años pasados entre nosotros. Así se nutrió con savia francesa y así estuvo siempre al día en materia de información, pero también en lo que respecta a las renovadas orientaciones intelectuales y estéticas.

De esa manera Groussac pudo entroncar en la crítica francesa, la cual ha seguido, por su coherencia y continuidad transformadora, un proceso de evolución histórica no conocido en otras lenguas o países. Con los análisis de Corneille, de Racine y de Molière, la crítica empezaba a dar nuevos frutos, para adquirir fórmulas concretas con Boileau, que llega a erigirse en la personalidad cimera, en este terreno, dentro del siglo XVII

francés. Era el terreno de la llamada crítica dogmático-hedonista, porque la actividad del crítico consistía en confrontar la obra en cuestión con las normas preestablecidas sobre el arte y lo bello, y porque juzgaba también por dictado del gusto. Refiriéndose a este período, Hennequin escribe que “Al asumir públicamente su papel, el crítico daba por hecho que su sentencia representaba, no solamente su opinión personal, sino la de numerosos lectores, y cuando manifestaba su aprobación o su censura respecto de la obra en cuestión, cuidaba apoyarse en las reglas, es decir, en apreciaciones más generales de críticos anteriores y, en último término, de Aristóteles. Escribir sobre un libro equivalía a decir: este libro agrada o disgusta a su juez, y también a mucha gente que de ordinario sigue su opinión, como hubiera gustado a tal o cual autor respetable, hipótesis confirmada por algunos pasajes de sus escritos”.

Placer y dogma entonces, eran los pilares críticos no sólo durante el siglo XVII, sino también el siguiente y los comienzos del XIX. Y esto al margen de que en el naciente siglo XXI, hay quienes lo siguen practicando, alegres y contentos, sin tener idea de por dónde caminan.

Los artículos de periódicos se realizaban sobre esos patrones, lo mismo que “las críticas semanales –continúa Hennequin–, especialmente las de Sarcey, en las que confirmaba sus opiniones personales sobre el teatro con las de la burguesía parisina, y con axiomas de origen poco preciso”. Pues bien, es a Sarcey a quien ataca Groussac cuando en su estudio sobre “La obra de Bizet” afirma que ese crítico “asesinó a *L’Arlésienne* de Bizet-Daudet, o por lo menos la mantuvo durante muchos años en la oscuridad. La obra fue reivindicada luego, pero quién puede olvidar –dice Groussac– las heridas abiertas en ambos autores”.

De todas maneras, y al margen de casos como este, ya en el siglo XIX se produce una honda transformación en la crítica fran-

cesa a la que sigue de cerca Groussac. Es cierto que ya Rousseau había introducido una cuña profunda cuando proclama la relatividad de las normas aceptadas como dogmas; pero será Madame de Staël, la heroína de la “literatura de emigrados”, la que inunde a Francia con el pensamiento romántico alemán, y quien provocará un notable cambio de dirección en la crítica francesa.

A partir de ahí, y de su obra fundamental, *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, nace la idea de que es preciso examinar el influjo de la religión, de las costumbres y de las leyes sobre la literatura y el influjo de la literatura sobre la religión, las costumbres y las leyes. A partir de ahí, y a diferencia de la crítica de Voltaire o del dogmatismo de La Harpe (“lo bello es idéntico en todos los tiempos porque la naturaleza y la razón no podrían cambiar”), para examinar una obra es ineludible descender hasta las causas morales y políticas que la acunaron, de modo de juzgarla en relación íntima con el ambiente social que la vio nacer.

Así se inicia en el siglo romántico la llamada “crítica comprensiva”, con lo que la estimación valorativa, el vale o no vale, pierde terreno. Se trata ahora de explicar, con la incorporación de un nuevo elemento, es decir la consideración del medio y del estado social donde la obra se produce. El crítico deja de ser un juez inapelable. Ahora es un especialista que hurga, que investiga y luego explica. Ha llegado la hora de la exégesis en la crítica. De aquí a Sainte-Beuve y Taine, los maestros espirituales de Groussac, ya hay un solo paso.

No hay duda de que con Sainte-Beuve la crítica adquiere un insospechado brillo, porque se es crítico y creador al mismo tiempo. La crítica dejará de ser un oficio o una especialidad artesanal de segundo orden, para convertirse en una actividad creadora, en un género literario capaz de tocar las más altas cumbres. Esta fue la propuesta de Paul Groussac.

Juzga de todas maneras Menéndez y Pelayo que si bien Sainte-Beuve fue el gran maestro de esa crítica, no igualado ni excedido por ninguno de los posteriores, ello no significa ignorar que sus defectos fueron igualmente destacados. Se le reprocha, lo mismo que a Taine, el haber llegado a una postura determinista cuando declara que para conocer un autor es preciso ascender a sus padres, a su raza, a su patria, para deducir sus facultades de las de sus ascendientes, como si dadas esas mismas condiciones, se debieran dar fatalmente los mismos efectos. Pero se le ha hecho otro cargo a Sainte-Beuve. Y ello ataca no al método sino al espíritu del crítico: “He recibido el triste don de una mirada penetrante”, son sus palabras. Y se le señala que “triste” porque bajo la apariencia de crítica de “simpatía” y pese a que la posteridad le reconoció el haber humanizado el juicio, no amó a los hombres sino a las huellas que dejaron. Su simpatía, se ha dicho, solo es literaria y, a pesar de las fórmulas, siempre helada y de una limpidez puramente intelectual (Carlóni-Filloux en *La crítica musical científica*).

Algo así se le dirá a Paul Groussac, uno de sus discípulos más convencidos y, junto con Ricardo Rojas, quien más se aproximó en la Argentina a su metodología crítica. Por medio de sus “medallones” también Groussac, como se dijo de Sainte-Beuve, elaboró “el balance intelectual del siglo”.

Wagner en la lupa

De los tres artículos que en 1886 escribe Groussac en *La Nación* en torno de la reposición de *Lohengrin* (el estreno se había producido en el antiguo Colón el 17 de julio de 1883, en que llega una obra de Wagner por vez primera a Buenos Aires) transcribimos parte de la segunda y el final de la tercera. La

segunda nota, del 29 de septiembre, es una afirmación de cuño positivista, con lo que las enseñanzas de Sainte-Beuve y Taine ya afirmadas en el ambiente intelectual de Buenos Aires, se insertan en el terreno de la crítica y estética musical. Pero en este caso con un excepcional agregado: el influjo crítico de Eduard Hanslick, representante fundamental de la estética positivista en el terreno de la música, el cual se hace totalmente evidente en la nota de Groussac, aunque no lo mencione.

Cabe recordar que Hanslick, ubicado en el punto en que la parábola conclusiva de la ideología romántica en torno de la música toca a su fin, afirma en su tratado fundamental *De lo bello musical* una postura francamente científica. El crítico vienés, inspirándose en la filosofía de Herbart, y más indirectamente en *La crítica del juicio* de Kant, afirma que existe una belleza propia de la música, que no se identifica con la belleza de las otras artes: “Las leyes de lo bello en todo arte son inseparables de las características particulares de su material, de su técnica”. Ahora, para Hanslick (tan vilipendiado por Wagner y en general por la estética romántica), la técnica musical ya no es un medio para expresar sentimientos, o suscitar determinadas emociones. La música no expresa nada fuera de sí. Se inicia de tal manera una estética de la forma y ya no del sentimiento. Con una intención manifiestamente científica, Hanslick dirá que la investigación de lo bello musical debe llegar a través de un espíritu de objetividad teórica. Es cierto que la música, como lenguaje, suscita en nosotros distintas emociones, pero se trata de efectos secundarios, propios de cada oyente, y de ninguna manera propios de la música como lenguaje, ni como elemento de valor artístico.

En momentos en que la crítica musical de Buenos Aires se columpiaba cómodamente en conceptos románticos ligados a este arte como expresión de sentimientos, la postura de Groussac constituye una bomba de tiempo que no podía

dejar de estallar. Aunque estuviera planteada ante una obra de Wagner, que, por lo dicho antes, se situaba en el extremo opuesto de las ideas positivistas de Hanslick. Veamos enseguida parte del segundo y tercer artículos.

Lohengrin (segunda nota)

“Entre los críticos conscientes, no hay actualmente uno solo que se atreviera a sostener en música la vieja tesis del color local y de la interpretación exacta de las emociones humanas por las notas y timbres variados de la orquesta. Esas huecas cavilaciones pertenecen ya a la arqueología romántica, y sólo sirven para encubrir la indigencia intelectual de Blaze de Bury y sus discípulos. Sabe hoy todo el mundo que no hay tal música católica o protestante del siglo XVI en *Los Hugonotes*, pues el mismo coral de Lutero no ha pertenecido jamás al calvinismo francés; ni tal música alpina en el *Guillermo Tell*, que no perdería un rayo de belleza ni eficacia con adaptarse a un poema sobre la conquista de México. Como expresión de las emociones, tampoco puede pretender la música ser otra cosa que un agente coadyuvante de nuestra sensibilidad nerviosa, un excitante más o menos activo de nuestra imaginación, como lo son en grado superior a veces ciertos perfumes respirados o ciertas materias introducidas en el organismo, tales como el opio o el haschich. La música es un marco cómodo y rico para el cuadro sugestivo que nuestra mente ha de pintar.

El arsenal de los estéticos musicales ha quedado reducido a poquísimos pertrechos, entre los cuales los únicos que merecen tomarse en cuenta son la tonalidad y el ritmo. De cuanto se infiere a la tonalidad, lo único incontestable es la diferencia existente para la impresión entre el modo mayor y

el menor. No puede negarse que este tiene algo de incompleto y desfallecido que favorece las impresiones de tristeza. No quisiera permitirme una sola frase; pero creo que el tono menor puede asemejarse por sus efectos, al que produce cualquiera manifestación natural, fallida o malograda. Según las últimas teorías de la sensibilidad, el estado de dolor es el resultado de una depresión del organismo; ahora bien, el tono menor que no es sino una disminución del mayor, produce efectivamente la sensación de un esfuerzo impotente, de una tentativa penosa y sin éxito completo. Admitamos, pues, que la tonalidad relativa tenga el poder de despertar las impresiones antagónicas del placer y el dolor. Pero es absurda la importancia por muchos atribuida al tono absoluto, según la cual, por ejemplo, el de mi bemol sería religioso, el de sol mayor, guerrero, etc.

La música no es, pues, esencialmente expresiva: es *impresiva* (si me vale la palabra) en el sentido vago y general en que lo son la arquitectura y las artes decorativas. Si se me permitiera aplicarle un axioma vulgar, diría que cada uno habla de la música como de la feria: según le va en ella. Nuestro nerviosismo actual y nuestras reminiscencias asocian ideas e impresiones a esos sonidos gratos y mecedores para el oído: estos envuelven lenta y dulcemente el alma en su corriente magnetizadora, hasta que, a semejanza de los estáticos orientales o los hipnotizadores sugestionales, edificamos castillos aéreos pintados con los solos colores de nuestra fantasía.

Ello, por supuesto, no importa negar la existencia de lo bello en música. La falta de intención precisa de un monumento arquitectónico, de una decoración, de un simple conjunto de colores no le quita un punto de su belleza: esta consiste toda en la forma. La belleza musical reside en la combinación de los sonidos realizada con tanto acierto y novedad, que sea capaz de comunicar sus íntimas vibraciones

a los individuos dotados de sensibilidad más exquisita y dar impulso a sus facultades imaginativas. El único criterio de lo bello en música, como en otras manifestaciones artísticas, está en la reacción que produce en nosotros. La música de Beethoven es para nosotros más bella que la de los chinos, porque aquella nos conmueve y esta no, siendo así que nos atribuimos superioridad sobre los chinos.

Ahora bien, ¿qué relación estrecha, qué analogía puede existir entre esa vibración misteriosa de la materia que despierta en nuestro organismo estados indefinidos, y la poesía, la palabra precisa que no es sino la emisión externa de la idea? ¿Cómo ha podido asemejarse a una lengua, a la lengua misma, a esa trascripción exacta de la realidad, una oscura sensación flotante cuya condición primera es la falta de realidad y precisión? Hemos sido aquí también las víctimas de las metáforas, de las imágenes que parecen enriquecer el lenguaje humano cuando no revelan sino su indigencia o su limitación. Las metáforas, pedidas a la literatura, a la pintura y extendidas a la música, nos han engañado con una apariencia de identidad que nunca existió. Lo bello en literatura y las artes de imitación está medido por la perfección con que el artista reproduce la vida. ¿Creéis posible aplicar el mismo criterio a la música, siendo así que ella no existe en la naturaleza, según el sentido estético de la expresión? La música expresiva es puro convencionalismo, y lo prueba precisamente la necesidad de poner la traducción de las notas sonoras en las sílabas significativas para sugerirnos la ilusión de un sentido que no existe jamás”.

Es manifiesto que Groussac empieza por atacar a los críticos que se adhieren a la estética romántica. Eso es arqueología.

El ingenio vibrante, la ironía acerada, su juicio es directo, seguro. Su ataque, en otros pasajes de su nota, contra Blaze de Bury, con muchos discípulos en el Plata, es certero, mucho más cruel porque lo lanza desde las olímpicas alturas de su erudición.

No hay necesidad de aclarar su posición. Es el más convencido representante en estas latitudes de la estética musical formalista propuesta por Hanslick. No se manifiesta sin embargo Groussac como un simple repetidor de las últimas novedades europeas. Está convencido, porque se advierte una inexpugnable lógica con el resto de su pensamiento. Ni antes ni después (y durante varias décadas) se ha vuelto a hablar de estética musical con la madurez, la sólida reflexión, el método y el rigor crítico con que lo ha hecho Paul Groussac en los últimos años del siglo XIX.

Vale la pena una lectura del final del tercer artículo crítico de *La Nación*. Después de haber detallado los aspectos argumentales y, dentro de su limitación, los musicales, Groussac se entrega a la admiración de Wagner.

Lohengrin (final de la tercera nota)

“No tengo que resumir mis impresiones: todas ellas se condensan en un visible sentimiento de admiración y de respeto. Nada es igual a *Lohengrin* en la música teatral que conocemos, y ahora descubrimos además que muchas obras contemporáneas tienen allí su fuente inspiradora: de tal suerte que a la belleza propia del poema de Wagner, tenemos que agregar como legítima restitución una parte de las bellezas ajenas. ¿Qué será cuando conozcamos mejor la obra entera que los iniciados absorbían impunemente, merced a la ciega repulsa del ignorante público?

Se hablaba de tumultos armónicos, de conflictos de disonancias, de esterilidad melódica. ¡Y descubrimos hoy que ese *Lohengrin* es un torrente de melodías originales y conmovedoras, un comparable tesoro de bellezas armónicas, al lado de las cuales las de *Guillermo Tell* parecen pálidas y casi charlatanescas las de *Los Hugonotes*!

En todo este largo estudio simpático y concienzudo, ya que no competente, no he tenido que recordar un instante que Wagner insultó torpemente a mi país: ¿qué importan a la Francia las injurias de un hombre, por grande que sea? El hombre ha muerto ya con sus miserias y sus deformidades. Sólo queda en pie el genio inmortal que es también una virtud. Y ahora, es posible agregar que dentro de esas obras sublimes como *Lohengrin* se oculta todavía otra enseñanza austera y varonil que las torna más grandes. Ese hombre fue pobre, fue escarnecido y burlado, sufrió el insulto y el oprobio antes que abdicar por una hora su ideal. Pudiendo escribir óperas fáciles y fructuosas, repletas de provecho y popularidad, escribió *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán*, diez obras maestras que él solo contempló durante veinte años en la desesperación de su soledad.

Y bien, eso es grande y borra todas las pasajeras flaquezas. Ha escrito Taine que los paisajes de Milton, con ser tan bellos, son escuelas de virtud. Algo parecido merecería decirse de las armonías de Wagner.

Contaba la leyenda de ese misterioso Graal que él ha inmortalizado por dos veces, que el místico vaso estaba revestido de piedras preciosas, dotada cada cual de especial virtud; pero toda la riqueza y eficacia de la envoltura no equivalía a una sola gota del líquido sagrado en ella contenido. Tal me aparece la obra de Wagner y tal el heroico ejemplo que lega al porvenir” P. Groussac.

Groussac se juzga

Es notorio que Groussac considera su actividad como crítico de teatro y de música una actividad marginal, al costado de sus ambiciones como investigador literario, historiador, creador él mismo. En uno de sus artículos más resonantes de *La Nación*, titulado “Entreacto”, opina, a propósito de la crítica de teatro lírico que “la ópera es una combinación compleja de elementos históricos, filosóficos, literarios y musicales, fuera de los secundarios y accidentales que se refieren al desempeño escénico. Para juzgar de los últimos basta tener –dice– sentido crítico y oído ejercitado; pero para juzgar los primeros con igual autoridad sería necesaria una preparación enciclopédica y una apertura de espíritu poco comunes en todas partes, y que, seguramente, quien las poseyera no habría de consagrarse sino por excepción a la confección de crónicas diarias”.

De ahí se infiere, y puesto que la modestia no figuró nunca entre las condiciones personales de Groussac, que sabiéndose con esa “preparación enciclopédica” y “apertura de espíritu poco comunes”, se sentía llamado a más altos destinos que el de las crónicas diarias, a las cuales confesaría consagrarse sólo por excepción.

Pese a ello, al carácter marginal de esa actividad, es notorio que Groussac le dedicó muchos esfuerzos. En el ya citado artículo (“Entreacto”) se refiere a las dos condiciones que estima imprescindibles en la crítica, que son la conciencia y la sinceridad. “La primera condición es –declara– muy onerosa cuando se la lleva al extremo: aún después de veinte años de estudio y práctica diaria de las letras, ella condena al escritor a una labor sin tregua ni descanso. Se llega a padecer por momentos algo parecido a esa enfermedad de la duda que ha descrito Ribor en un libro reciente, y se traduce por una preocupación realmente

mórbida de acopiar datos justificativos y piezas de convicción. Por mi parte, confieso que no soy sino un *doctus cum libro*, y de nada estoy seguro lejos de mis estantes. Aun cuando sólo se trate de escribir diez renglones sobre un ópera que conozco de memoria, necesito rodearme de libretos y partituras, escucharlas en el piano una o dos noches, fatigar al ejecutante con mis preguntas y pedidos de repetición –pues soy incapaz de descifrar yo mismo tan complicada algarabía– aún después de todo eso y mis lecturas estéticas anteriores, no tomo la pluma sino con desconfianza y vacilación”.

Juicio a Groussac

Por otra parte, la lectura de sus críticas musicales contribuye en buena parte a romper la imagen de un Groussac inabordable en su erudición. Porque si hay algo que nunca estará negado al lector es el acceso a esa sabiduría por la vía más grata de la amenidad. De todos modos, tras esa prosa desenfadada sobre la ópera y sus intérpretes, que más de una vez arrancará carcajadas en el lector, se descubre una implacable exigencia (a veces equivocada, otras exagerada) de verdad y amor a la belleza, a la cual defendió con la pasión de un cruzado.

Pero las críticas musicales de Groussac muestran también las debilidades del hombre, su tremenda vanidad, sus errores de juventud y también su empecinamiento dentro de una actividad para la cual sus enemigos le negaron títulos y auténticas condiciones.

Groussac es de los autores que atrapan, por el ingenio vibrante, la ironía acerada, el juicio directo, punzante hasta herir sin piedad; por el ataque sarcástico contra la improvisación y la medianía, ataque más cruel aún por lanzarlo desde

las olímpicas alturas de su erudición, todo lo cual crea un ritmo de lectura al cual no se puede escapar. Sin embargo, ese ritmo no impide al lector llegar hasta las profundidades que descubre el autor, tan claras las muestra, tan carentes de esa solemnidad que atacó como uno de los mayores males de la intelectualidad argentina de la época.

NOTAS

- 1) Paula Bruno, *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.
- 2) Carlos Páez de la Torre, *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.
- 3) Juan Canter, “Groussac y unos días olvidados de su vida”, en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, XIX, 1933 (Buenos Aires., 1934), p. 138.
- 4) Juan Canter, “La llegada de Groussac a Buenos Aires”, Buenos Aires, *La Nación*, 5 de julio de 1953.
- 5) Alfonso de Laferrère, Palabras preliminares a *Páginas de Groussac*, Editorial América Unida, Buenos Aires, 1928.
- 6) Cornelia Groussac, “Paul Groussac íntimo”, *La Nación*, 11 diciembre de 1955.
- 7) Juan Canter, “Contribución a la bibliografía de Paul Groussac”, separata del *Boletín del Instituto de Investigaciones históricas de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930.
- 8) Manuel Gálvez, *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, 1961, pp. 115-118.
- 9) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen* (Leipzig, 1854). Versión castellana: *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana. La versión francesa, al alcance de Groussac, apareció en 1877.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Acuña, Ángel, "Orígenes de la crítica argentina: Paul Groussac". En *La Nación*, 8/6 47; 23/11/47; 21/12/47; 22/2/48.

Bonet, Carmelo, "Hipólito Taine y la crítica determinista", en *Nosotros*, año I, segunda época, octubre de 1936.

-----, *La crítica literaria*, Buenos Aires, Nova, 2ª. Ed., 1967.

Bruno, Paula, *Paul Groussac. Un estrategia intelectual*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Universidad de San Andrés, 2005.

Canter, Juan, *Contribución a la bibliografía de Paul Groussac*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930.

-----, "Los primeros pasos de Groussac". En *La Nación*, 12/6/1955.

-----, "La llegada de Groussac a la Argentina". En *La Nación*, 5/7/1953.

-----, "Las primeras colaboraciones de Groussac en *La Nación*". En *La Nación*, 13/1/1952.

Carlóni, J. C.-Filloux J.C., *La crítica literaria francesa*. Traduc. Néstor Mermot. Buenos Aires, Eudeba, 1961.

Della Corte, Andrea, *La crítica musicale e i critici*. Torino, Utet, 1961.

Groussac, Cornelia, "Paul Groussac íntimo". En *La Nación*, 11/12/1955.

-----, "Paul Groussac, el hombre". En *La Nación*, 23/6/1957.

Hennequin, Emilio, *La crítica científica*. Traduc. Manuel Núñez de Arenas. Madrid, Daniel Jorro Editor, 1909.

Laferrère, Alfonso de, "Palabras preliminares" a *Páginas de Groussac*, Buenos Aires, América Unida, 1928.

Machabey, Armand, *Traité de la critique musicale*, Paris, Richard Masse, 1957.

Nota sobre la edición

El núcleo de esta compilación es un conjunto de críticas musicales compuestas por Paul Groussac en español y publicadas durante las temporadas de 1884 y 1886 en los periódicos Sud América y La Nación, respectivamente. Acompañan a estos textos la conferencia La obra de Bizet dictada por Groussac en 1903 en el auditorio de la Biblioteca Nacional de la calle México, dos pares de artículos titulados Mi primera campaña en La Nación y El repertorio wagneriano, escritos inmediatamente después de la Gran Guerra, y un poema en homenaje a Beethoven, de 1927, presentado originalmente en francés y ofrecido aquí en traducción.

Dos desvíos nos hemos permitido en el ordenamiento cronológico de los textos. El ensayo que cierra el libro, La obra de Bizet, es el único escrito de esta compilación que no apareció en la prensa periódica. Se origina en la conferencia de 1903, reproducida al año siguiente en el libro El viaje intelectual. Por su dimensión, tema y estilo nos pareció oportuno ubicarlo luego de las críticas periodísticas. Por otra parte, presentamos al inicio de la compilación los artículos Mi primera campaña en La Nación I y II, aparecidos en ese diario en 1919. A ello nos movió la sospecha de que podría resultar prudente para el lector aproximarse al filo de las críticas de Groussac bajo la guía y perspectiva del propio autor.

El criterio para la transcripción de los textos ha sido el de allanar la lectura, alterando en aspectos mínimos la forma original. Así, se eliminaron o repusieron tildes según la norma actual, salvo en el caso de títulos en otro idioma (por ejemplo Aida); se normalizó la separación de palabras y se reemplazaron algunos guiones dispuestos en el fin de las oraciones por puntos u

otros signos ortográficos. Por último, se generalizó el empleo de itálicas para destacar los títulos de obras musicales o literarias cuando en el original aparecen entre comillas.

Las fuentes documentales examinadas para la elaboración de este libro se encuentran en las hemerotecas de la Biblioteca Nacional y del Congreso de la Nación, en la biblioteca del Banco Central y en el archivo del diario La Nación. Nuestro agradecimiento, pues, a estas instituciones.

Críticas sobre música

Paul Groussac

Mi primera campaña en La Nación

1919

Mi primera campaña en *La Nación* I¹

A modo de saludo al “lector ilustre, o quier plebeyo” (según la agraciada y nada despectiva fórmula cervantina), direle en dos palabras que debe esta reaparición de un veterano como colaborador regular de *La Nación*, a un amigo común del director y mío, a quien, sin duda por esta circunstancia, la idea le pareció venir de perlas. ¡Quiera Dios que, como aquí decimos, le “resulte” su buen deseo! Quincenalmente, pues, y hasta con reiteración (domingo y lunes), por si no alcanzara el primer cañonazo, ofreceré al desocupado lector, en este mismo sitio, un folletín sobre cualquier asunto que me venga a las mientes, procurando que no salga el palique ni muy pesado por nutrido, ni por ligero del todo insustancial. Será la *causerie*, según sople el viento, una reminiscencia personal (como la de hoy), una evocación histórica –pues recuerdos tengo de hombres y cosas que ya son historia–, una impresión de lectura –rara vez de teatro–, un eco de actualidad, una simple fantasía... todo ello, por cierto, bajo la reserva de no faltarme estas fuerzas ya menguantes y distraídas, además, por otras tareas. Y dando con esto por suficiente el introito, paso sin más demora a desempeñarme.

Por natural asociación de ideas, la perspectiva de esta campaña folletinesca, me trae el recuerdo de la primera con que me estrené aquí, hace exactamente un tercio de siglo. Y por supuesto que lo del estreno se refiere al diario, no al oficio, pues a la sazón era tan poco novicio en la carrera que, fuera de la diseminada colaboración, tenía ya en mi activo –o pasivo– dos o tres periódicos muertos en mis manos a la flor

1. *La Nación*, N° 17.118, domingo 18 de mayo de 1919.

de la edad. Fue, pues, en abril del 86 –según se desprende de mi primera crónica firmada– cuando se presentó José María Cantilo en mi domicilio particular de la calle Larga, número 35 antiguo (una casita –pabellón con jardincito al frente que creo sea la única del barrio todavía intacta), trayéndome de parte del administrador de *La Nación* la propuesta de escribir allí la crónica teatral durante seis meses, o más, si me placía. Cantilo, que acababa de dejar el puesto de jefe de sección de la Biblioteca Nacional, pudiera verme allí adonde concurría frecuentemente, pero, siempre correcto, no quiso mezclar los papeles, tratando en la oficina un asunto puramente personal. El ofrecimiento no dejó de agradarme, como diversión al programa de soledad que me tocaba aquel invierno, estando mi familia en las provincias. Además de la ordinaria temporada de ópera, se concentraba el interés público en la de Sarah Bernhardt, que había de principiar en julio, y era evidentemente el motivo principal de mi llamada. Aceptando en principio, fui a verme con el administrador de *La Nación*. Lo era a la sazón D. Enrique de Vedia: personaje casi hoffmannesco por el aspecto enjuto y pálido, unido a lo severo y glacial de la acogida: presumo que en todo el tiempo de su administración nadie le vio sonreír. Tanto desabrimiento exterior, en lo que a mí respecta, al menos, no era sino corteza. En los siete u ocho años de nuestro trato intermitente, hallé siempre en él no sólo un caballero irreprochable, sino también un apreciador constantemente benévolo de mis trabajos. Al compromiso que con él contraje debo el haber escrito “Del Plata al Niágara”. Para la crónica aquella, nuestro convenio fue inmediato. Más me hubiera gustado, dada mi notoria insuficiencia musical, esperar la llegada de Sarah, sin ocuparme de las funciones de ópera en el Politeama y Colón. Pero hube de ceder ante la insistencia de Vedia y la

seguridad de mi absoluta libertad de crítica en ambos teatros. Respecto del repertorio lírico, para conciliar mis escrúpulos con las conveniencias del diario, dedicaba generalmente las tres cuartas partes de mi artículo al poema o drama original, de que era casi siempre un extracto informe el libreto puesto en música. Escribía y mandaba de día este juicio o análisis, que encontraba ya compuesto cuando volvía del teatro, para corregirlo después de zurcirle el *compte-rendu* de la función. Después, si tengo espacio, diré algo de la bronca descomunal que con mi entrada se armó en el campo de Agramante.

Este género de colaboración nocherniega no era muy a propósito para tratar al ilustre dueño de la casa. Así, trascurrieron varios meses sin que tuviera ocasión de saludar al general Mitre, que rara vez andaba por la redacción a tan altas horas: pronto referiré cómo ocurrió la aproximación. Pero, desde luego conocí en *La Nación* a su director, el talentoso y festivo “Bartolito” —que no llamarle así parecería apearle el tratamiento—. Infatigable trabajador, con su eterna boquilla en los labios, solía llenar dos columnas de la inmensa “sábana gris” (como le puse alguna vez), enterrando entre los ecos del día sueltos llenos de gracia e intensidad. Por entonces no tenía todavía inaugurada la sección amena que con el título de “A pesca de noticias”, y tocando llamada a la chismografía universal, puso en pescadora eferescencia a media república. Hay quien recuerde aún qué proporciones épicas alcanzó cuando Santiago Calzadilla le hubo colocado el cebo de sus “Beldades de mi tiempo” —nada más importante para el éxito popular que el hallazgo de un título o divisa feliz— aun en asuntos que no parecen regirse por palabras. Tengo para mí, verbigracia —y sin que esto importe meterse donde nadie me llame—, que en esta epidemia de huelgas gremiales hubiérase encontrado para una de las principales exigencias de emplea-

dos y obreros, que supongo será la jornada, un terreno de fácil conciliación con proclamar como regla esta fórmula, en que lo casero se combina admirablemente con lo exótico: *semana criolla y sábado inglés*.

Otro de los redactores de *La Nación*, con quien simpatice instantáneamente, fue el afectuoso y siempre risueño Gabriel Cantilo, hermano menor de José María, cuya inteligencia vivaz y cordial espontaneidad irradiaban simpatía, y que pronto iba a desaparecer en plena juventud. En cuanto a Emilio Mitre, que no necesitaba concurrir asiduamente al diario, dirigiéndolo su hermano mayor, bastaron las pocas veces que allí nos encontramos para vincularme amistosa y sólidamente con ese ser de selección: altivo y firme carácter, en quien el talento, virtual más que activo, brillaba como llama luminosa sobre un foco ardiente de nobles y generosos sentimientos. Más tarde se alejó de mí por efecto de una susceptibilidad filial muy laudable, si bien exagerada. El tiempo suavizó lo poco que esta tenía de legítima, borrando lo mucho que tenía de injusta; y fue para mí hora doblemente grata aquella en que, años después, entró Guillermo Udaondo en mi despacho de la Biblioteca, portador del ramo de olivo. Desgraciadamente, el nuevo acercamiento se producía casi en vísperas de la suprema separación...

Ya que he aludido más arriba a mis primeras relaciones personales con el general Mitre, diré cómo se anudaron, dejando para mañana lo que atañe a la temporada teatral, con sus pompas y obras de Satanás, según estigmatiza la Iglesia, tan justa como eficazmente, esas mundanidades pecaminosas.

Una de esas noches de julio o agosto en que, después del teatro, me hallaba en la sala de redacción frangollando mi final de crónica, oí decir que estaba el general Mitre en un cuarto vecino, ocupado en corregir las pruebas de un ar-

título suyo sobre política de la Triple Alianza, en polémica con cierta personalidad brasileña. A poco aparece el general acompañado de Gabriel Cantilo, y dirigiéndose hacia mí. Presentación, fórmulas de amabilidad y cumplimientos, con la natural reserva respetuosa de mi parte, y, por la otra, un como barniz de frialdad —que atribuí entonces a un sentimiento de superioridad protectora, y quizá no fuera— según me incliné a creer más tarde, sino... (¡os vais a sonreír!) ¡un resto de timidez ingénita, en el primer contacto con un desconocido, y que todas las glorias y grandezas posteriores no lograban extirpar! Sea lo que fuere, la circunstancia no permitía prolongar la insignificante entrevista y el general Mitre se alejó, dejándome seguir mis ejecuciones incruentas en el retablo de Maese Pedro. Me tocó la suerte de un segundo encuentro, algunos meses después, y, por cierto, un poco más significativo. Venía de mi casa al centro con dos personas de mi familia, en el tranvía de la Recoleta, que entonces seguía por Artes, de Norte a Sur. Ocupábamos una banquina corrida del coche abierto. En la esquina de Arenales, paró el tranvía, para dejar subir al general Mitre, que salía de la casa de su yerno Drago. Tal era la sana sencillez que se gastaba entonces en Buenos Aires. Subió en el tranvía, pues, “el más ilustre de los argentinos”, y se sentó enfrente de nosotros. Cuando, después de cambiar un saludo, estaba ya dudando de que me hubiera reconocido, me dirigió a quemarropa tal andanada de elogios, evidentemente sinceros, sobre mi reciente campaña crítica, que los míos y yo quedamos turulatos. El incidente no es de los que se olvidan. Y cuando, años más tarde, nos alejaron algunas desavenencias y piques de amor propio entre historiadores, bastábame recordar aquellas primeras palabras suyas de bondad y afecto para templar mi polémica y guardar en la aljaba la más aguda saeta ya puesta en mi arco tendido.

Muchas otras muestras de aprecio le debo y rasgos de benevolencia que obligan mi gratitud. Si alguna alusión hiciera a ellos en éste u otro lugar, no sería por vanidad pueril, o senil, sino con la respetuosa intención de agregar algunos toques suplementarios y característicos al conocidísimo retrato del prócer argentino. Durante el primer año de mi revista *La Biblioteca*, en que asiduamente colaboré, fue cuando tuve el honor de tratarle con más frecuencia e intimidad. Solía aparecerse por mi antiguo despacho de la esquina Perú y Moreno, habiendo subido solo la escalera sin querer que le anunciaran —mezcla de sencillez y natural confianza de quien, en cualquier parte sabe que está en su casa y honrándola con su presencia—. Traíame, casi siempre, algún documento interesante de su archivo; pero lo era infinitamente más para mí su conversación familiar siempre que consiguiera desviarla de las consideraciones literarias o sociológicas, trayéndola al terreno de la historia vivida y hecha en gran parte por él. Le insté cien veces a que escribiera sus memorias, llegando hasta a ofrecerme para escribiente. “No, —me contestaba siempre— encontrará usted toda mi documentación bien ordenada y suficiente para asentar en ella nuestra historia contemporánea”. Creo efectivamente que los materiales existen; pero el comentario vivo que los animaba ¿quién lo sustituirá?

P. GROUSSAC

Mi primera campaña en *La Nación* II¹

Fuera de los sueltos sobre espectáculos repetidos, amén de algunos otros asuntos extraños, escribí en *La Nación*, durante esa campaña de cuatro meses, veintiún artículos de crítica teatral, mitad sobre obras líricas del repertorio corriente, mitad sobre otras tantas piezas representadas por Sarah Bernhardt. Una sobrante, del segundo grupo, se titula “La acción teatral”, y se reprodujo en mi volumen de *El viaje intelectual*. Los más de esos artículos son notables siquiera por la extensión —tal, que sólo podrían caber cómodamente en la “sábana gris”, ocupando en general dos columnas de la primera página, después del sacrosanto editorial—. Los tengo pegados en un *Scrap Book*; y veo, por un cálculo hecho entonces en la cubierta, que la materia correspondería a un tomo en 8° de 300 páginas. He recorrido cuatro o cinco, a zancadas: tan olvidados los tenía que, a no reconocer ciertos pasajes por el estilo, me parecerían ajenos. No encuentro que, por el fondo o la forma, sean inferiores a otros míos publicados en libros. Como dije, en el análisis de las óperas, procuraba reducir la crítica musical a su mínima expresión, sin meterme en camisa de siete bemoles, y ateniéndome, en cambio —sobre todo si el libreto procedía de un saqueo literario cometido contra un autor clásico—, a la crítica de la obra maestra original. Así, por ejemplo, veo que la vulgarísima *Forza del Destino*, de Verdi, me dio pie para un refocilado análisis de la *Fuerza del sino*, del Duque de Rivas —el dramón más célebre, con ser el más absurdo y peor escrito que abordara el romanticismo español—. Etcétera, etcétera. Encuentro tres artículos sobre *Lohengrin*: actos de adoración ferviente con vistas estéticas quizá nuevas y no desprecia-

1. *La Nación*, N° 17.119, lunes 19 de mayo de 1919.

bles, y además este rasgo de distinción que todavía me halaga: la reseña de la interpretación, hecha a regañadientes, ocupa diez líneas en apéndice... Hallaréis que me alabo sin pudor: pero ¿no os tengo dicho que aquello me aparece como de otro? En cuanto al alzamiento de ponchos (Pellegrini me escribía, felicitándome por lo que él llamaba una “carga de indios”) a que dio lugar mi ruda franqueza en la crítica de los cantantes (casi siempre excesiva y alguna vez injusta por lo hiriente y sarcástica), decididamente no merece hoy mencionarse: tan olvidado y muerto está todo aquello, como el elenco de los pobres *fantocci* que le sirvieron de causa o pretexto. Vengamos a Sarah Bernhardt, no tanto porque vive todavía, siquiera sea silenciosa y oscuramente, cuanto porque, además de haber sido en su tiempo la estrella más brillante en ese cielo de pintado lienzo que figura la gloria teatral, desató, con su primera venida a Buenos Aires, un ímpetu de curiosidad, que por su asunto, remedaba un entusiasmo artístico.

Piloteada por un *barnum* austro-yankee, encorazado de impasibilidad a toda prueba, traía naturalmente una compañía de la legua, para un repertorio en que algunas obras maestras, como *Phèdre* y *Hernani*, fraternizaban con dramas de circo –tal *Teodora*– o de vulgar sentimentalismo, a lo *Maître de forges*. Pero decía ella, como la *Medea* de Corneille (a quien la ilustre *cabotina* despreciaba): *Moi seule, et c'est assez!* Y durante treinta años el público de ambos mundos le ha dado la razón. Por trivial que fuera la rapsodia, ajustada a su medida por el hábil arreglador Sardou, y mediocre la farándula encargada de representarla, bastaba que en ella tuviera Sarah papel vistoso para que el público no se cansara de aplaudir. Tal sucedió en Buenos Aires, con el aditamento meritorio de formarse el público con una inmensa mayoría de no entendedores, para quienes resultaba de sobra toda palabra. Fuera vano disimularlo: lo que en la artista los más esperaron antes, aclamaron luego y recordaron después,

fue la celebridad de moda, el “fenómeno”. ¿Acaso no ocurre lo mismo con todas las manifestaciones artísticas u otras, y no se compone el eterno sufragio universal de una masa obediente y dócil, conducida por unos cuantos iniciadores?

Como buenos *managers* yankees, Grau y Abbey, para quienes el Auditorium de Chicago era el teatro ideal (7000 *seats*), tenían que elegir para su *exhibition*, la sala más vasta de Buenos Aires. A falta del frontón indisponible, se contentaron con el Politeama. Fue, pues, en el inmenso local, que guardaba aún el nostálgico recuerdo de Frank Brown, donde Fedra suspiró los deliciosos hemistiquios de Racine. No por eso resonó menos melodiosa la voz de oro, para los privilegiados que podían a la vez oír y entender. Pero, lo repito, no exigía tanto la abigarrada concurrencia que se aplastaba en el desmesurado coliseo cada noche de función, ansiosa de ver siquiera, ya que no escuchar, a la prestigiosa mujer. Especialmente la noche del estreno (con la *Fédora*, de Sardou), lo más extraordinario del espectáculo no estaba en el escenario, sino en la sala donde la muchedumbre —fuera de los asientos repletos— se agolpaba en los pasillos, las puertas y galerías de los cinco pisos, desbordándose por los vestíbulos. Viose en un entreacto al hijo —pródigo— de la heroína, acompañado de los felices empresarios, a contemplar ese despliegue, para ellos mismos asombroso, de la humana pazguatería. Nada diré de las ovaciones prodigadas a la magnética comedianta en cada una de sus veintitantas apariciones. Tampoco me extenderé en la agitación social —recepciones, banquetes, duelos internacionales, etc.— provocada por esa fenomenal criatura que, cual salamandra en la llama, se revolvía deleitosa en ese incendio. Personalmente, hay que reconocerlo, ella tomaba escasa parte en el alboroto, absorbida por sus ensayos; pero lo fomentaba con su presencia y lo que ella llamaba seriamente (sin mirar

a sus *barnums*) su “misión propagadora del arte francés...”. Aquello no duró sino seis semanas —tres veces menos que el antiguo Carnaval de Venecia—, pero bastó para que se desarrollara entre la gente sensata una impresión de cansancio que el juicioso León Walsh, redactor del *Courrier*, tradujo públicamente, expresando el sentimiento de alivio con que había visto embarcarse a nuestra bullanguera compatriota.

En mis diez o doce artículos de *La Nación* había manifestado sinceramente mi admiración por su innegable talento, sin esquivar las críticas de sus defectos, ni ocultar mi exasperación por tanta vanidad histriónica unida a tanta extravagancia. Sin reconocerle la gracia perfecta de Reichemberg, ni la vibración conmovida y dolorosa de la Duse, proclamaba la rara potencia de su interpretación nerviosa y personal, en los momentos de ira o pasional paroxismo; alababa sus dotes físicas, su adivinación inteligente de la historia y la poesía; sobre todo esa “voz de oro”, cuya dicción perfecta (antes de la enervante melopeya que adoptó después) era un encanto casi continuo... Estas impresiones en mí no eran nuevas; las había manifestado tres años antes en una carta al *Diario*, escrita desde París, y la confirmación casi literal del pasado juicio probaba su sinceridad.

Aunque por supuesto, Sarah Bernhardt no leía el español, algo se le alcanzaba, por referencias, de mis críticas y reservas publicadas en el diario más importante del país, y cuyo efecto se duplicaba para su inconmensurable vanidad con mi alejamiento del círculo que, rendido a sus pies, quemábale incienso abundante si no muy fino. Quizá picada por la indiferencia, según la índole felina y mujeril, me escribió pidiéndome una entrevista, con pretexto de no sé qué encargo de los autores dramáticos. Contestele que me fijara una cita, en día y hora en que no nos interrumpieran. Aceptó y fui a su Hotel del Globo, calle 25 de Mayo. Estaba sola, efectivamente; pero al cuarto de hora, Luis

Varela forzó la consigna y por el portillo abierto hizo irrupción el ordinario séquito. Me retiré, rehusando seguir la fantástica negociación; me escribió llamándome insolente, le contesté proclamándola deliciosa, y no volvimos a vernos más. El año siguiente me escribió de Nápoles una carta de 16 páginas —que conservo—, llena de amables extravagancias, en que se entremezclaban entusiasmos por Boulanger, elogios a Sardou y quejas por no haberle dedicado mis versos “A Buenos Aires” recitados por Coquelin. En 1893 volvió a Buenos Aires, estando yo en los Estados Unidos. Leí en Chicago un reportaje de *La Nación*, en que preguntaba por mí. Y como el “reporter” marcara alguna sorpresa por la solicitud, ella la explicaba diciendo: “Cierto que me dijo muchas impertinencias, pero ¡en tan excelente francés!”.

Sarah tiene hoy setenta y cinco años, y es sabido que hace poco se dijo que le habían amputado una pierna, ¡Pobre doña Sol! ¿En qué rincón de París o de provincia, acabará de extinguirse, anciana inválida y ya olvidada, la que en otra hora fatigaba al público con su persona y sus extravagancias? Pero ¿a quién interesa saber si del tizón apagado, y ya cubierto de nieve, arde todavía alguna fibra interior? ¡Triste destino el de esos efímeros seres de lujo y diversión! ¡Y cuán cruelmente se desquita el mundo de sus exageradas adulaciones al que hasta ayer era su ídolo! Para gozar la “gloria” siquiera vitalicia, y no anticiparse al olvido, que es la muerte moral de la vejez, tiene el gran artista teatral que sucumbir en la escena, en plena actividad. Aun así, su recuerdo se borra en pocos años si no vive adherido a otra memoria menos frágil y fugaz. ¡Dichosa, si es mujer, la que, muriendo joven, fue amada de un poeta, como esa conmovedora Malibrán, cuya belleza y talento han sido inmortalmente engastados por Musset, en una sublime elegía!

Críticas sobre música en *Sud América*

1884

Teatro Colón: *Los Hugonotes*¹

El acontecimiento teatral de la semana ha sido el estreno de la Compañía lírica en Colón. Casi podría decirse el acontecimiento, a secas, por las proporciones que durante los últimos días tomó la curiosidad pública. La aglomeración de gente en las cercanías del teatro Colón, las idas y venidas de aficionados con cara radiante o despechada, las operaciones de la pequeña bolsa teatral, que logró hacer subir el precio de algunas localidades a sumas ridículamente exageradas: todo ese barullo y toda esa espuma habían preparado a la compañía de Ferrari una entrada pomposa. El sábado, es excusado decir que el teatro estaba lleno desde la orquesta hasta los pasadizos: a partir del 2° acto, el público estaba como solidificado, nadie podía entrar ni salir, a no ser que rompiese y penetrase como cuña por entre la gente apiñada.

Fue, pues, ante un público numeroso y selecto, que se alzó el telón, después del corto prelude que foma la entrada del grandioso poema lírico.

No eran elementos de curiosidad en el primer acto, ni la orquesta de Bassi ni los coros. Sabíase de antemano que la primera sería buena y los segundos mediocres. La primera exhibición fue la del conde de Nevers. Algunos mal intencionados han hecho correr el rumor de que el signor Verdini era el primer barítono de la compañía: no puede ser exacto ni mucho menos. Si así fuera, el conde de Nevers vendría a ser el conde de *No-ver*.

Este joven desempeñará decentemente los papeles de segundo barítono en cuanto su estilo se mejore y se desarrolle su voz.

La entrada de Raúl fue saludada por nutridos aplausos.

1. *Sud América*, N° 13, lunes 19 de mayo de 1884.

Su galante y brioso saludo parecía compuesto para la circunstancia: *Oh! qual favor e qual piacer!*

Desde los primeros compases tenía nuevamente conquistado a su público: soltó su *si bemol* con la misma facilidad, la misma pureza de sonido de siempre.

La voz no ha cambiado, y es lo mejor que podía hacer; pero el gran tenor ha progresado notablemente en arte y desempeño escénico. Arrulló su *Più bianca che neve alpina* coqueteando con la viola del acompañamiento: esa romanza deliciosamente amanerada que recuerda por lo aguinaldado de la melodía, uno de esos ricos dinteles de ventanas del Renacimiento, como se ven aún en los castillos de la Turena.

El paje Urbano era otro debutante: la señorita Ravagli. Su voz de mezzo-soprano, algo pastosa, se ajusta bien a su incorrecto modo de frasear. Será mejor esperarla en otro papel—sin notas— para poderla juzgar con equidad.

El bajo Marcelo estaba seguramente en el peor papel de su repertorio. Meyerbeer ha acentuado la dureza fanática e *inavenible* de esos rudos hugonotes que consideraban a Dios—según lo dice el coral de Lutero— como una fortaleza, mezclando la idea del combate hasta en los cantos de su austera religión sin altar.

Los papeles de Marcelo y Bertram fueron escritos para Levasseur, cuya voz de bronce podía dominar todas las sonoridades de una recargada orquesta. El señor Tamburini será un excelente bajo cantante para *Mefistófeles* y otros papeles que requieren timbre vibrante y flexibilidad en la voz, sin las notas más bajas del registro.

En el delicioso segundo acto, que no es sino un exquisito intermedio, impregnado con toda la refinada malicia de los Valois, ocupa lugar principal la reina Margarita. Días pasados *The Standard* reivindicaba a Madame Vere de Vere como una gloria irlandesa. No nos cuesta trabajo creer que esta artista no es

compatriota de Grisi o Alboni. Sin ser precisamente desagradable, su voz es algo velada a la vez que agria: no sé cómo expresar mi sensación. Allá por Salta suelen servir un refresco criollo, el jarabe de *quirusillio*: al principio se le encuentra demasiado dulce, en seguida se pide más azúcar para quitarle su acidez.

En fin, Madame de Vere y el conde de *no-Vere* necesitan juzgarse en papeles que les sean más favorables. Esperemos que existirán, pues si no existieran... ¡Francamente!...

Elena Theodorini es una excelente artista. Es distinguida, elegante, frasea con maestría. Es una cantatriz eminentemente dramática. No tiene la escandalosa potencia vocal de Tamagno, pero posee la voz suficiente para soportar sin desfallecer el peso de esos dos grandes actos centrales que descansan casi por completo en Valentina. Fue aclamada después de su *dúo* con Marcelo, que cantó con admirable sentimiento, especialmente el bellísimo *largo* —una de las más bellas melodías de la ópera—: *Ah! L'infido quest'anima amante...*

El cuarto acto, todos lo saben, es una de las grandes páginas del arte musical, al mismo tiempo que una de las situaciones más intensamente dramáticas que existan en el teatro. Algunos se han sorprendido de que el burgués y descolorido Scribe la haya encontrado. La sorpresa es legítima: el cuarto acto de *Los Hugonotes* no es de Scribe, sino de Emilio Deschamps, un verdadero poeta del cenáculo romántico. Todo se ha dicho respecto de esas dos escenas sublimes: la colosal *Bendición de los puñales* y el patético dúo de Raúl y Valentina. La interpretación actual podría contarse entre las mejores que se haya oído en parte alguna, si Saint-Bris poseyera una voz más vibrante y flexible. ¡*Bien rugido, león!* dice un personaje del *Timón* de Shakespeare.

Tamagno y Elena Theodorini fueron aclamados y llamados a la escena no sé cuántas veces. Era un delirio entusiasta,

sólo comparable con el de los madrileños cuando Frascuelo ha perpetrado un sublime *volapié*.

Tamagno es el triunfo de la fuerza. No se puede tenerlo todo, y debemos agradecerle sus esfuerzos hechos por adquirir lo que le faltaba y era lo característico de Mario. Sin embargo, creemos que puede economizar todavía más sus efectos. Me atrevo a creer que Meyerbeer no hacía indicaciones inútiles. La frase *Ché far oh ciel*: delante de Valentina desmayada, señoritas de Piran y Linch, la señora Monasterio de Videla en lila, y en los palcos bajos las señoritas de Guerrico con toilette cereza la primera noche, y blanca en la segunda; las Stas. de Leloir, señora de Gallardo en blanco y celeste, la última noche, las Stas. de Victorica y Roca, las Stas. de Berdier, de García Lagos y de Gramajo.

En la platea estaban todos los salones porteños, todas las muchachas y pollos que bailarán este año en el baile de Julio.

Han predominado este año en la ópera los toilettes blancos, un tanto monótonos si se quiere en conjunto, pero contribuyendo a dar a la sala el aspecto de un teatro de gala, salvo algunos lunares masculinos que usurpan en los primeros palcos los asientos de señoras, como las de Saguier, Heimendahl, Ocampo y Elizalde, que la sala querría ver en cambio de esos favorecidos señores.

Con todo, y a fuer de francos, diremos que la distribución de los palcos balcones hecha por el empresario ha quitado a Colón su noble aspecto del pasado.

Aquello nos hace un poco la impresión del juego de las esquinillas en que los puestos los toma el más listo. Pero en fin, ¿qué hacer? Lo de antes era el monopolio de la aristocracia de la *vieille roche* porteña, lo de hoy son los frutos de la democracia. Felizmente el Concejo Municipal ha dejado de existir para el futuro y reina el Intendente en el más feliz de los despotismos municipales.

El contrato de Colón¹ (su violación por la empresa)

El señor Intendente del municipio debe sin pérdida de tiempo cumplir con lo que dispone el inciso segundo del artículo 3° del contrato de arrendamiento de Colón.

El artículo 3° de ese contrato dispone que:

“El señor Ferrari está obligado por este contrato:

1° A traer anualmente una compañía lírica *de primer orden*, que funcione cuando menos desde Mayo hasta mediados de Julio”.

Los que creen de su deber apoyar a Ferrari en mengua de los intereses del público de este municipio a quien pertenece el teatro de Colón, pueden pensar que los artistas que forman la actual compañía de ópera, componen un elenco de primer orden, pero, se nos admitirá por lo menos, que el público que ha asistido al *Trovador* en que el señor da Anna tuvo la impertinencia de presentarse a cantar el Conde de Luna y el que ha soportado la *Favorita* del tenor Figner *e altri* y el *Fausto* de la señorita Vere, no piensa del mismo modo y sus manifestaciones han sido bastante explícitas para que puedan tenerse dudas al respecto.

Fuerza es admitir que por lo menos hay disidencia, y en la disidencia, que admitimos por mera condescendencia, el señor Intendente debe acudir al Juez de 1° Instancia a fin de que se instruya el juicio de peritos que debe juzgar la compañía actual.

El segundo inciso del artículo 3° del contrato es explícito; dice así:

1. *Sud América*, N° 24, lunes 2 de junio de 1884.

“La falta de cumplimiento a esta cláusula, en cuanto se refiere a la clase de la compañía lírica, hará incurrir al empresario en la multa de seis mil pesos nacionales con destino a los establecimientos de Beneficencia a cargo de la Municipalidad; y la aplicación de la multa será determinada en su caso por un jurado de cinco peritos que se constituirá a requisición de la Municipalidad por el Juez de 1° Instancia en turno en la Capital, teniendo la Corporación y el empresario el derecho de nombrar dos peritos por cada parte para el Jurado y designándose el quinto por los nombrados o por el Juez en su defecto.”

La Compañía Ferrari ha dado desde su llegada cuatro óperas.

Favorita: fiasco completo.

Trovador: fiasco completo.

Fausto: fiasco completo con silbatina.

Hugonotes: medio fiasco: salvado por Tamagno y Theodorini, los únicos que merecen el nombre de artistas en la compañía.

Una tiple y un tenor, por buenos que sean, no constituyen compañía en ninguna parte.

Se dará *Aida*, y cualquiera de los dos barítonos que se atreva a cantarla será silbado.

Se dará *Africana* y con Doña Inés andaremos a zapateos.

Se repetirá *Favorita*, *Fausto* y *Trovador* y tendremos el diluvio universal.

Señor Intendente: el público todo que lo ha apoyado en la última campaña en el Concejo, le pide que haga cumplir el contrato en nombre de los intereses del municipio.

Son muchas las cláusulas que no han sido cumplidas hasta la fecha, pero por ahora basta con que el Juez de 1ª Instancia tome cartas en el negocio.

Comprendemos la incomodidad que causará nuestra

propaganda a los que creen que el empresario es *rara avis* en materia de compañías líricas y que no hay otro capaz de hacernos oír a artistas de ópera; pero, aun cuando sentimos mucho tener que molestarlos, preferimos estar de parte del público cuando el público tiene la razón, y no de parte de la empresa cuando la empresa engaña al público y le hace pagar caro el engaño y la burla de que lo hace objeto.

Señor Intendente: intervenga, su buen nombre está comprometido; el público lo acompaña y le deposita toda su confianza.

INEXORABIL

Teatro Colón: *Poliuto*¹

Al fin, una ópera bien cantada; es entendido que nos referimos únicamente a la noche del sábado.

Poliuto puede oírse muchas veces, siempre con nuevo agrado, tiene la mística dulzura de la luna plena, cuya manse-dumbre llena el espíritu de humildad y sosiego. Es una de las mejores partituras del autor de *Lucia*, – sus melodías impregnadas de unción, expresan admirablemente la idea de capital del drama, la fe pura de los primeros tiempos del Cristianismo, la exaltación religiosa que domina y sacrifica los celos, el odio al rival, el amor, la vida.

Alguien ha dicho que Chateaubriand es el más eficaz y el más hábil de los propagandistas religiosos, porque no debe buscarse en el catolicismo verdad ni razones, sino consuelos, exageraciones románticas de la imaginación, y todo ese sentimentalismo poético que subyuga a las mujeres y a los niños, únicos creyentes verdaderos.

La ópera a que nos referimos, bien ejecutada realizó este propósito, debe conmover a los devotos, porque la música tiene acentos que se insinúan acariciando, y sus trozos de fuerza, el aria de *Poliuto* en el segundo acto y la escena de la apostasía, son inspirados, como nos imaginamos el éxtasis de los que adoraban a Cristo en la soledad y en los subterráneos.

Poliuto, magistrado de Melitene, país de fanáticos que producían lluvias milagrosamente con sus oraciones, se había convertido al cristianismo, y debía recibir el bautismo en un subterráneo donde se reunían sus correligionarios. El estado de su alma lo inquietaba, creía, *et pour cause*, que no era el

1. *Sud América*, N° 31, lunes 9 de junio de 1884.

solo objeto del amor de su esposa, y los celos le sugerían odios que no se avenían con su condición de neófito convencido —la plegaria pidiendo a Dios la purificación de su alma, con lo que empieza la ópera, es una melodía encantadora—; Tamagno lo comprende perfectamente, la canta de rodillas, con una afinación y un gusto que harían de él un artista incomparable, si en todas las óperas demostrase tan esmerada interpretación.

Paulina, que a pesar de su amor por Severo a quien cree muerto, se ocupa de su esposo, lo ha seguido al subterráneo y sorprende el secreto de su conversión. Con tal motivo canta un *andante* que no podemos aplaudir, es una melodía del género antiguo llena de subidas y bajadas, de recovecos y cubileteos que cansa la atención sin producir sensación agradable. Óyese a los lejos ruido de trompetas; y viene en conocimiento que Severo vive, y que llega en el carácter de procónsul romano.

En efecto, cambia la decoración y aparece precedido de una pobre escolta que marcha en punta de pies, absolutamente fuera de compás, y se forma en dos hileras teniendo a su frente unos descamisados sin armas ni insignias que dicen representar la pobreza de Roma bajo el Imperio de Decio Óptimo.

El procónsul, ignorante del casamiento de Paulina, saborea en un *andante* sus esperanzas de ventura y al saber la triste noticia, lamenta no haber perdido la vida en el *allegro* obligado de la antigua escuela.

El señor Verdini, que desempeña el papel de Severo, si tuviese más voz y más talento, sería un tanto pasable. No le falta cierta malicia y buena voluntad, pone las piernas y los brazos en semicírculo perfecto, y mueve los ojos en pretensión de artista consumado; cuando canta, nos recuerda las personas que hablan comiendo. Reconocemos, sin embargo, que está mejor que en *Los Hugonotes*, donde nos traía cons-

tantemente a la memoria la exclamación del paisano: «¡qué, embromar con el gritón que no deja oír la banda!»

El segundo acto es el gran momento de la ópera.

Poliuto sorprende el secreto de su esposa y arde en celos terribles, «veleno e l'aura q'io respiro» [*sic*] pero sabe que sus compañeros han sido arrestados, el sentimiento del deber domina las pasiones y la abnegación cristiana aplaca las tribulaciones de su corazón.

Esta dramática situación de espíritu ha sido expresada con grandiosos arranques, y fue cantada como lo hubiera deseado el mismo autor.

Sigue una escena tremenda: Poliuto abjura públicamente sus creencias, insultando al ídolo sagrado en presencia de su esposa cuyas súplicas rechaza, y es condenado a morir en el circo como lo ordenan las disposiciones de Decio, el terrible enemigo de los cristianos. No creemos que tenor alguno cante este acto como Tamagno, sólo le observamos que si no guarda en las tablas la circunspección necesaria se expone a un desagrado. Ignoramos lo que tenía anoche, pero cantó disparatadamente en los coros del primer acto, abusó de sus pulmones toda la noche, y se permitió libertades que haría bien en no repetir. Por muchos títulos que un artista tenga, la falta de respeto al público es algo que no puede tolerarse.

La señora Theodorini no adelanta terreno en la opinión, nos pareció el sábado una artista inteligente, de buena escuela; hizo todo lo posible y un poco más, pero le falta voz. Se nos dice que continúa enferma y queremos creerlo, pues el domingo no estuvo bien, suprimió muchos cantos y todas las dificultades. Esperaremos otras representaciones para formar nuestro juicio definitivo.

En el tercero y último acto Paulina penetra en la prisión donde se encuentra su esposo y le ofrece la vida y la libertad

si vuelve al antiguo culto de los Dioses; pero él contesta con convicción tan profunda que la fe ilumina el alma de Paulina, quien decide convertirse al cristianismo y arrostrar la muerte en el circo. Poliuto procura disuadirla inútilmente, ella le contesta con sus mismas palabras, lo que sirve de tema al dúo espléndido que termina la ópera.

Diremos de la concurrencia, usando la frase de antiguo consagrada, que era un 25 de Mayo. Más de un abonado, porque todos lo son, repetía el sábado la frase de Poliuto en el recitativo del tercer acto: *vision gradita*. Sí, es realmente un espectáculo grandioso, oír cantar bien en un teatro lleno con la más escogida parte de nuestra sociedad.

TOM PASTELL

Colón: *Aida*¹

Cometería una exageración si dijera que pienso varias veces por semana en la suerte futura de Ismail Pachá, el ex-Khédive de Egipto. Pero suelo pensar en él cada vez que veo representar *Aida*, y me complazco en creer que cuando el gran Allah —¡Allah Kébir!— proceda al arreglo de sus complicadas cuentas, le perdonará muchas emisiones y sociedades azucareras en favor de *Aida*. Allah es el divino melómano: sabido es que, según el Corán, se pasa los años muertos escuchando los acordes de las arpas celestiales: a la larga la cosa debe ser monótona y sin duda no le habrán disgustado, para variar, las trompetas de *Aida*. Su sentencia respecto de Ismail, habrá sido la siguiente: has sido fastuoso y pródigo durante toda tu vida, con intención pecaminosa; has saboreado el champagne de la Viuda Clicquot, con deplorable frecuencia; el ejército de los accionistas por ti secados, es más numeroso que el del Islam; pero has sido el protector de *Aida*: ¡vete a fumar el *narghilé* preparado por las huríes de ojos negros y tez parecida al huevo de avestruz!

Ismael-Pachá, buen musulmán como ustedes y yo, quiso en efecto inaugurar el gran teatro del Cairo con una obra de argumento nacional. Aquello fue realmente todo un asunto de Estado. El conservador del Museo de Bulak discurrió el fondo del poema; el literato Du Locle lo escribió en francés, Ghislanzoni —que es sin disputa el primer libretista de nuestra época— lo puso en verso italiano y el gran Verdi se encargó de la música. En la época de su estreno, se habló de 150.000 francos de honorarios recibidos por el maestro parmesano: ahí es nada. ¡Pobre Mozart!

1. *Sud América*, N° 42, lunes 23 de junio de 1884.

En cuanto a la *mise-en-scène* que costó cincuenta mil francos, fue dirigida por el gran egiptólogo Mariette-Bey. Reconstituyó con admirable sagacidad vistas generales y decoraciones de los templos y palacios de la antigua Tebas. Los detalles arquitectónicos, las pinturas jeroglíficas, los muebles y trajes perdieron su carácter banal, para asumir el de restituciones artísticas: las cariátides, las estatuas de dioses con cabeza de gavilán, la del «Inmenso Ftah», el Vulcano Egipcio, y otro mil detalles pintorescos, están fundados en la más exacta y minuciosa arqueología. Me refiero, por supuesto, a las decoraciones del Cairo que han sido fielmente reproducidas en la Ópera de París.

Por supuesto que todo ello, de nada hubiera valido sin la música de Verdi. Pero dada esta música, no puede negarse que la realza y explica el poema y accesorios en que desarrolla sus riquezas de melodía y novedades armónicas.

La nueva manera de Verdi, que en *Don Carlos* pasaba por el período de transición, llega en *Aida* a su completo desarrollo. Ha desaparecido el Verdi de las orquestaciones descuidadas e indigentes armonías, el Verdi del *Trovatore* y la *Traviata*. Desde la introducción fugada con su frase característica –como el Coral de Lutero en *Los Hugonotes*– se revela un maestro en la armonía y contrapunto.

Casi podría decirse que hay gala de ciencia escolástica, como hay siempre exceso de celo en los nuevos convertidos. Hay formas arcaicas e indígenas que dejan muy atrás las innovaciones del *Desierto* de F. David y aun las cantinelas cartaginesas introducidas por Berlioz en sus *Troyanos*. Verdi salva con su genio fácil y feliz hasta las audacias de esos bailes de las esclavas, que parecían imposibles.

Tratándose de una ópera de Verdi, es casi inútil hacer notar las bellezas melódicas que encierra. Desde el aria de Radamés, *Celeste Aida*, hasta la sublime inspiración del dúo

final: *Morir' si pura e bella!* los hallazgos felices brotan casi incesantemente. Pero lo realmente nuevo de esa más bella partitura de Verdi, son las páginas magistrales en que maneja por vez primera las masas corales y la orquesta en un conjunto complicado y sinfónico digno de Meyerbeer, y con no sé qué sello de facilidad, de soltura robusta que faltó siempre al gran alemán. No profiero la blasfemia de igualar Verdi a Meyerbeer: este tiene cinco óperas colosales, la columnata entera del templo musical. Hasta ahora, *Aida* es una gloriosa excepción en la obra de Verdi: se alza aislada e incólume, como uno de esos obeliscos soberbios que se proyectan sobre el fondo luminoso del cielo egipcio.

Meyerbeer queda siempre el gran maestro del drama lírico. Una ópera le costaba diez años, pero la escribía para la inmortalidad. Es la encina del Norte, el árbol-rey de las selvas septentrionales, que pone cincuenta años para completar su desarrollo, pero que entonces no sólo domina con su copa el bosque entero, sino que la fibra durísima de su tronco y la melancolía grandiosa de su follaje que el invierno no marchita, resisten durante siglos al embate del huracán.

La interpretación del sábado puede considerarse como una de las más satisfactorias de la temporada actual. Atribuimos mucha importancia al conjunto, a la cooperación de las partes secundarias, y es en ese sentido que declaramos el desempeño de la obra, en esa noche, superior a las anteriores representaciones.

Tamagno hace un Radamés excelente, todos lo sabemos; aunque no esté en su noche, como creo que le sucedía el sábado, tiene voz para dar y prestar, y el público no nota el mayor esfuerzo que las notas vibrantes y potentes pueden costarle.

Consideramos el papel de *Aída* como uno de los mejores de la Theodorini. Está escrito para el registro de su voz, cuyas notas agudas son menos satisfactorias que las del medio. Ade-

más, es una apasionada, y los papeles de arrebató y frenesí serán siempre los que mejor se adaptan a su fogosa naturaleza. Creemos por eso que no necesita exagerar los juegos de fisonomía y dilatar tan extraordinariamente la pupila. Aquello es un poco humillante para el público delicado. Parece que se nos tocara el codo, diciendo: «Van a ver cómo pinto la rabia, el dolor, la pasión herida. ¡Comprendan, pues, que tengo celos infernales de esa rival aborrecida!» Permita la excelente artista que se lo digamos: el carácter fundamental de la expresión artística es la belleza, y esta desaparece cuando las líneas de la fisonomía se deforman exageradamente. ¿No se ha criticado el *Laocoonte* por su expresión hartó realista de la suprema angustia?

La bella Amneris también ha dado con uno de los buenos papeles de su repertorio: su voz, que calificaría de *mezzo-contralto*, se ha desplegado con soltura y desembarazo tanto en las arias como en el gran dúo: *Tu la sorte dell'armi...*

El mismo barítono, aunque incurablemente insuficiente por su falta de voz, hizo un Amonosno soportable.

En fin, el bajo Tamborlini, que no tiene sino papel secundario en la ópera, supo darle realce con su acostumbrada habilidad, particularmente en ese final de primer acto: *Nume, custode e vendice*, que es una de las grandes páginas de la partitura.

P. G.

Colón: *La Gioconda*, palabras de Tobia Gorrio, música de Amilcare Ponchielli¹

I

Una ópera nueva que viene precedida por ecos triunfales, y que se debe por lo tanto presumir digna de atención, como que encierra probablemente bellezas desconocidas, es uno de los espectáculos más interesantes que el arte puede ofrecer. El interés se duplica cuando, como en el caso actual, el título del libretto [*sic*] nada revela en cuanto al argumento, además de hallarse la mayor parte del público poco familiarizado con la lengua cantada, cuyas palabras envueltas en la melodía y cubiertas por la orquesta no son fáciles de entender siempre, aun para los que saben el idioma. A la dificultad de conmoverse a primera audición con las insólitas armonías, se une la perplejidad del espectador para seguir el argumento: y es esto lo que para nosotros constituye el interés picante de una primera representación. El público indeciso, desanimado, desconfía de sus impresiones; mareado por las combinaciones armónicas de la música moderna, anhela ver llegar una franca y fácil melodía, interpretada por sus cantores predilectos: se anuncia, principia como una conocida reminiscencia, pero a los dos compases, tuerce bruscamente a derecha o izquierda, dejándonos mistificados. Es algo como el suplicio de Tántalo del oído, o como el *Tercer beso* de Juan Segundo, tan fugitivo que no hace sino dejar el sentimiento y el deseo mortal del placer.

1. *Sud América*, N° 47, lunes 30 de junio de 1884.

El éxito de *La Gioconda* en la primera representación, ha sido debido a la interpretación, a las lindas decoraciones, al lujoso aparato escénico y, por fin, a un delicioso baile del tercer acto. En la segunda, el éxito se ha consolidado, y sobre todo asentado en la base duradera de la apreciación musical. Como en el caos primitivo, algunos picos han principiado a emerger del mar circunvecino: la poética evocación del tenor, el dúo de éste y Laura, la barcarola del barítono, el aria de La Ciega...

Dentro de una semana, creemos que el continente entero sobrenadará, salvo aquellas depresiones naturales en toda obra humana y que nunca asomarán a la plena luz.

II

Gran parte del público ha visto sus impresiones contradictorias fielmente traducidas por los cronistas musicales. Todos ellos son unánimes en reservar su apreciación respecto de la partitura, pero están conformes en declarar el libretto oscuro, descompaginado, complicado en demasía, en fin absurdo.

Nada hemos podido encontrar de lo que sin duda han dicho sobre este punto los críticos musicales europeos. Confiamos en que alguno de esos Aristarcos habrá juzgado con más acierto el poema lírico de Arrigo Boito, que se oculta bajo el anagrama de Tobia Gorrio – y que, dando al César lo del César, habrá tributado merecidos elogios a los elegantes versos italianos, con que el inspirado autor de *Mefistofele* ha engalanado la prosa de Víctor Hugo.

La Gioconda es en efecto la traducción libre del *Angelo* del gran poeta francés. No puedo creer que Boito lo haya dejado ignorar, pero como nadie lo ha dicho en Buenos Aires, lo diremos y probaremos nosotros.

La Gioconda se parece mucho más a *Angelo*, que la *Traviata* a la *Dama de las Camelias* o *Mignon* a *Wilhem Meister*: es un simple arreglo al gusto italiano, como *Ernani* o *Rigoletto*, con las supresiones y trasposiciones que el género lírico reclama. El cambio principal está en un acto más, que Boito ha agregado. *Angelo* tiene tres jornadas como un drama español: el librettista [*sic*] ha hecho el primer acto con una narración de la *Tisbe*, en la primera escena, con la exposición, para hablar como los preceptistas.

El argumento o esqueleto del drama de Víctor Hugo facilitará a nuestros lectores la comprensión de la ópera.

La escena pasa en Padua, dependiente entonces de Venecia, en el siglo XVI, siendo Dux Francisco Donato. Tisbe, una hermosa cómica, tiene en Padua un amante, Rodolfo, que presenta como hermano suyo para no despertar los celos terribles del Podestá Malipieri. Ella no quiere sino a Rodolfo, que corresponde muy tibiamente a su pasión. Rodolfo es un proscrito: bajo ese nombre se oculta el descendiente de la familia soberana de Padua. Hace años que quiso a una joven noble cuyo nombre ignora: esta desapareció súbitamente. Es Caterina Bragadini, hoy la esposa del Podestá.

Tisbe cuenta al Podestá que su madre, pobre cantora ambulante, fue acusada de haber proferido palabras ofensivas para la Señoría de Venecia. Fue condenada a la horca e iba ser ejecutada, cuando una joven –la esposa del mismo Podestá– la salvó. «¡Una hermosa joven, monseñor! Se arrojó a los pies del Senador; tanto lloró, y lágrimas tan suplicantes con tan bellos ojos, que obtuvo la gracia de mi madre. Sí, monseñor. Cuando mi madre fue desatada, tomó un crucifijo y lo dio a su hermosa joven, diciendo: Señora, guardad este crucifijo, os traerá felicidad». Se tiene ahí el primer acto de la ópera, con el crucifijo cambiado en rosario. ¡El rosario de mi madre!

Tisbe, recelosa por la frialdad de Rodolfo, consulta a un fingido guitarrista Homodei, en realidad miembro del Consejo de los Diez, la espantosa Inquisición de Estado que gobernó Venecia durante cinco siglos. Este revela a Tisbe los amores de Rodolfo con la mujer del Podestá. La Tisbe que todo lo puede en el corazón de Malipieri, consigue quitarle la llave de la puerta secreta que lleva al dormitorio de Catarina. Estando juntos los amantes, aparece Tisbe. Rodolfo ha podido ocultarse y las dos rivales quedan en presencia. Al fin se va a vengar: después de mil insultos y amenazas, hace llamar al Podestá, el ofendido esposo; cuando en el momento, descubre el crucifijo de su madre. Resuelve salvar a la que meditaba perder, y cuando llega Malipieri finge tener que revelarle una conspiración contra su vida para explicar su presencia. Pero el espía ha revelado al Podestá el secreto de su deshonor, y este condena a muerte a su mujer culpable, dejándole la elección entre el puñal o el veneno. Tisbe, fingiendo asistir al tirano en su venganza, dice a Catarina que elija el veneno: y estando sola con ella, guarda el veneno y le da a beber un narcótico. Catarina cae como herida del rayo. Se la envuelve en el sudario, colocándola en el féretro con toda la pompa fúnebre de la orgullosa familia. Tisbe se encarga de hacer desaparecer el cuerpo de la víctima, y es a su casa que hace llevar el presunto cadáver. Rodolfo, sabedor de la traición de su antigua querida, llega a su casa furioso y dispuesto a vengar a la víctima amada. Tisbe no se defiende: ha perdido el amor y nada vale su vida. Rodolfo después de insultarla y proclamar que nunca amó sino a Catarina, le hunde su puñal en el corazón. En ese momento, se oye la voz de Catarina. Tisbe moribunda salva y reúne a los dos amantes; pueden huir, todo está preparado; en tres días estarán fuera de los estados de Venecia: «Señora, permitidme que le diga aún mi Rodolfo! ¡Adiós mi Rodolfo! Partid ligero ahora. Me muero. Vivid. ¡¡¡Yo te bendigo!!!»

La duda no es posible. Es el mismo armazón del poema de *La Gioconda*. La identidad de los detalles es aún más evidente que la del conjunto.

Y ahora, si sobre ese esqueleto de pasión sombría y patética, colocáis la carne palpitante del estilo de Víctor Hugo, y luego la rica y deslumbrante vestidura de la poesía italiana manejada por Boito, tendréis ese libretto que nuestros descontentadizos críticos encuentran desmadejado y absurdo. Sería el caso de decirles, como Ruy Gómez a Carlos Quinto, en el *Hernani* del gran poeta francés:

*Altesse, pas d'affront! ma tête est encore belle:
La tête d'un Silva, vous êtes dégoûté!*

No dudamos de que se hará justicia a las bellezas escénicas del poema cuando se lo comprenda bien. Es la pintura de la pasión frenética en el medio más pintoresco y adecuado para las trágicas peripecias: la Venecia del Renacimiento, poderosa aún si bien decadente, con su Inquisición de Estado, sus espías, su veneno, su carnaval de seis meses, y el Puente de los Suspiros confidente de tanto drama misterioso. Amor y muerte: tal puede ser el lema de la reina del Adriático en sus esplendores y puede serlo también del drama lírico que Ponchielli y Boito han elegido.

III

Todo el mundo sabe que Ponchielli pertenece como Boito a la escuela neo-italiana, que intentó combinar el wagnerismo mitigado con la florescencia melódica. Es algo como una aplicación inesperada de los experimentos de Pasteur; la atenuación

del virus wagneriano. Las obras más notables de esta evolución son hasta ahora la *Aida* de Verdi y el *Mefistofele* de Boito.

Las últimas óperas de Ponchielli han alcanzado un éxito de entusiasmo: me refiero a *I Promessi Sposi*, *I Lituani* y esta misma *Gioconda*. Pero no puede uno guiarse por esas efervescencias meridionales. El *Guaraní* mereció también ovaciones, y no pasa de ser la obra de un buen discípulo.

Desde luego, podemos afirmar que la *Gioconda* está escrita por un maestro obrero. La sola introducción anuncia un armonista. Sabemos ya que la orquesta no será como en Bellini y Donizetti una simple sirvienta de la melodía, sino algo importante y sabio, como el coro en la tragedia griega donde es el intérprete de la situación teatral, y por decirlo todo en una palabra: el color mismo del cuadro musical.

La orquesta de la *Gioconda*, es, pues, continuamente rica, prolijamente acabada, llena de intenciones y adornos complicados. No hemos podido todavía someter la partitura al crisol de la audición en el piano, sin las obras y pompas del aparato escénico: volveremos necesariamente sobre estas impresiones y consignaremos las que resulten de un examen más prolijo y nuevas audiciones.

Pero, creemos poder desde luego anotar esa primera impresión de exceso, de sobrado rebuscamiento en la orquesta. Hay ciertas páginas que parecen nichos de la Madona, por las acumulaciones de joyas y colgaduras. En otros, se ha sacrificado con celo excesivo en el altar de la diosa Sonoridad. Así el final del tercer acto, que es ensordecedor: un pedazo de cobre nativo. A la música barullenta estoy tentado de aplicar lo que a las gentes irascibles: gritáis porque no tenéis nada que decir. Ese gran final, por ejemplo, está únicamente fundado en la oposición de *forte* y *piano* en cada frase, y concluye con un ruidoso llamado al mal gusto público. *Trop de tintamarre!* como dice al Burgués-Gentilhombre.

En cambio, hay páginas exquisitas: así el canto de la Ciega, el monólogo de Barnaba ante el Palacio Ducal, símbolo de la terrible grandeza veneciana:

O monumento!

Regia e bolgio dogale! Atro portento!

cuya situación recuerda la de Carlos Quinto, ante el sepulcro de Carlo Magno, en el *Ernani*. También encierra bellezas el final del primer acto, con el contraste de la *Mascherata* y del *Ángelus domini* cantado en la Iglesia.

Pero las grandes inspiraciones melódicas de la partitura se encuentran en el segundo acto: la barcarola de Barnaba aunque algo *romanza de salon*, tiene ritmo y frescura. En seguida se alza la magnífica meditación de Enzo; no hay que escatimar el elogio: es una página sublime. El paisaje veneciano, todo cielo y mar; en el cielo la luna cómplice, y en el mar ese fanal del amor que espera a la pareja fugitiva, la hora misteriosa y entristecida por el presentimiento de la muerte cercana, y luego esa voz admirable que se alza en una pura y penetrante melodía sobre admirables palabras:

Cielo e mar! – l'etereo velo

Splende come un santo altare...

Es una pequeña obra maestra de inspirada poesía, a cuyo lado todo palidece, hasta el dúo vecino de Enzo y Laura, hasta ese delicioso baile de las Horas, del acto siguiente.

Pero no va fallando el espacio, y quisiéramos tratar esa música con la reverencia que se merece: el miércoles, después de la tercera representación, volveremos sobre la partitura, la escenografía, la belleza pintoresca de algunas decoraciones y por fin la interpretación.

Sobre este punto, solo queremos agregar unas cortas palabras, que podrían mejorar la notable interpelación, si los artistas engreídos por el aplauso inconsciente y ruidoso supieran escuchar el consejo de la crítica. Elena Theodorini, elegante siempre, con una voz que suple su insuficiencia con la habilidad del canto, con medios escénicos nada comunes y el instinto de la interpretación trágica, viene malogrando sus mejores creaciones por la exageración de sus gestos y contorsiones. Brinca a pies juntillas por sobre el paso estrecho que separa lo sublime de lo ridículo. Sus furores felinos en frente de su rival, sus ojos dilatados, sus ademanes convulsivos; toda esa mímica epiléptica de mujer histérica pertenece al grueso melodrama cuando no a la parodia de opereta. En lugar de la mujer que ama hasta la inmoción de su amor, de la Fedra, escultural hasta en su pasión frenética, tenemos la *femme qui fait des scènes*. ¡Qué lástima de muchacha con tantas dotes de gran artista!

Tamagno excelente. Excelentes también –todo es relativo– Medea Mey y Tamburlini. El gran papel de la ópera estaba confiado al barítono Verdini: reprocharle su falta de voz sería ya una crueldad gratuita. Claro es que nadie más que él desearía tenerla. Agradecemosle su estudio concienzudo de ese rol superior a sus fuerzas. Y a propósito de fuerzas, ese pobre Verdini hace una ostentación de bíceps bien inútil. El libretto dice que en el final del tercer acto, «*Barnaba aferra per la mano la cieca*» y la arrastra por una puerta secreta. Verdini se recoge en un supremo esfuerzo y desarraiga del suelo el cuerpo de viejo sauce llorón de la susodicha Ciega.

¡Insuficiente compensación!

P. G.

La Gioconda (segundo artículo)¹

Las primeras representaciones de esta nueva ópera podían considerarse como ensayos generales, no solamente para los artistas y músicos, sino también para el público. La interpretación ha mejorado notablemente; la representación se ha aligerado, no por supresión alguna, sino por efecto de la velocidad adquirida. Nadie ya vacila, o casi nadie. La batuta de Bassi es un bastón de mando, por todos obedecido, y no como la primera noche, una especie de tridente de Neptuno irritado lanzando el *Quos ego* a las olas indisciplinadas.

El público también contribuye hoy al éxito general. La proverbial frialdad de Colón se había exagerado ante las oscuridades de una ópera desconocida. Ahora que comprendemos y sabemos mejor la partitura, podemos ensayar una apreciación modesta y sin pretensión alguna de nuestras impresiones.

A propósito de la impresión musical, he estado a menudo tentado de analizar el interesante fenómeno psicológico que se produce en la mente, durante las primeras audiciones de la música nueva. ¿De qué proviene la casi general indiferencia con que se escucha un trozo musical por vez primera? Y noten ustedes que esto no es solamente propio de los aficionados poco instruidos: un gran crítico parisiense me confesaba que su apreciación de una obra musical después de la primera audición no era *sentida*, sino de memoria y por comparación: no juzgaba sino por la semejanza de ciertas partes con otras de obras conocidas. Suponed si es posible una obra original: la sensación musical sería al principio nula

1. *Sud América*, N° 53, lunes 7 de julio de 1884.

o negativa. Es algo probablemente parecido a lo que experimentaríamos si nos fuera dado a contemplar un paisaje o un ser de otro planeta. No sabríamos qué calificativo aplicarle por no tener términos de comparación.

Y no obstante, parece que todas las otras manifestaciones artísticas nos fueran inmediatamente accesibles: para conmovernos ante una página literaria, un cuadro, una estatua que vemos por primera vez, basta tener el gusto ejercitado... Mucho habría que decir a este respecto y las modas artísticas prueban que ello no es tan cierto como parece... Sea de ello lo que fuere, es innegable que la belleza musical no es de primera impresión, pero que su efecto subsiste y aun aumenta con el tiempo y la reminiscencia. La impresión musical es como esas escrituras de tinta simpática que requieren el tiempo para resaltar plenamente sobre el papel. O si se me tolera otra imagen, compararía la impresión literaria con una copa llena que se vacía en dos o tres sorbos, mientras que la impresión musical sería una esencia volátil que perfuma durante años el ambiente sin gastarse visiblemente ni debilitarse su virtud.

La situación en que se encuentra actualmente el público respecto de *La Gioconda*, es la más favorable para sentir sus bellezas: conoce las más resaltantes y presiente las demás como al través de un velo que poco a poco se levanta... Reservamos prudentemente una comparación más eficaz.

II

Decididamente esta *Gioconda* es una obra distinguida. No es una producción genial; nada cambia ni innova en el arte. Ponchielli no es seguramente lo que llaman los ingleses un *epoch maker* (“hacedor de época”), como lo fueron en su tiempo

Rossini y Meyerbeer, y lo son en nuestros días Verdi, Wagner y Gounod. No representa siquiera para la escuela italiana una evolución marcada y decisiva como lo fue ahora doce años el *Mefistofele* de Boito, que además de su mérito superior pudo considerarse como un signo de los tiempos. Ponchielli es un músico de talento y ciencia acabada, que después de muchos estudios, ensayos y éxitos dudosos, ha ganado a los cuarenta años una gran batalla: la victoria de *Gioconda*, que probablemente no se repetirá; lo mismo que la de *Mefistofele* alcanzada hace doce años, sin que el autor haya demostrado siquiera veleidades de reincidir.

Hablamos ya del libretto el lunes pasado; no hay que volver sobre el asunto, sino para reconocer la inteligencia sagaz de Ponchielli y Boito al trasportar a Venecia la acción que pasa en Padua, en el drama sombrío de V. Hugo. Me atrevo a decir que este solo cambio ha asegurado el triunfo de la ópera. Gracias a él, en efecto, el músico ha podido introducir la nota alegre y finamente poética [*sic*] en el conflicto lúgubre de la pasión criminal: y hemos tenido esas páginas deliciosas de la *Furlana*, del *Baile de las Horas* y el *duetto* encantador ante la luna que «*discende, discende nel mar*».

Ponchielli es ante todo italiano, por la fácil y penetrante elegancia de la melodía y también por su conocimiento de las voces; pero un italiano contemporáneo, que ha sentido la poderosa influencia de Wagner y sobre todo de la escuela francesa. Por mi parte encuentro mucho más evidente en el eclecticismo de Ponchielli, la traza de Gounod y Ambrosio Thomas, que la del maestro de Bayreuth. No hay *melodía continua* en la *Gioconda*; y el *leitmotiv* que asoma desde la obertura en una exquisita frase de ocho compases, para reaparecer en tres o cuatro escenas características —*A te questo rosario*— no es propiedad exclusiva ni siquiera invención de Wagner. Se le encuentra en Meyerbeer, Gounod, Verdi y Thomas. En cambio, el recita-

tivo y la orquestación revelan una preocupación dramática y una comprensión de los efectos, de que ha encontrado el autor modelos acabados en la *Hebrea*, *Fausto* y *Mignon*.

Salvo algunas banalidades vaciadas en el molde tradicional, toda la partitura es de excelente estilo. Ponchielli, conocedor entusiasta del *cuartetto* clásico, ha fundado la armonización de su ópera en los instrumentos de cuerda y madera: los cobres no intervienen para dominar y aplastarlo todo sino en el final del tercer acto, hermosa página italiana que no sería indigna de ser comparada con el final de *Lucia*, a no ser el desenfreno de tachería que lo termina.

En cambio, merecen el aplauso sin restricción alguna, numerosas melodías apoyadas en una orquestación deliciosamente bordada y adaptada siempre a la situación.

Citaremos en el primer acto, como trozos sobresalientes: el bien ritmado coro *Féste e pane*, el duetto de Gioconda y la Ciega; el monólogo de Barnaba, lleno de intención dramática, la graciosísima *Furlana* y el final del *Angelus*, que renueva una situación algo trillada. No necesitamos volver a mencionar la plegaria de la ciega que es una joya acabada, y reaparece con cambio de tono y con encanto nuevo en el desarrollo de la ópera.

No menos rico en hallazgos melódicos es el segundo acto. La *marinaresca* cuyo ritmo remeda la ondulación de las olas, y la *Barcarola* que sigue, son agradables melodías, pero al alcance de cualquier maestro italiano. La inspiración sobresaliente de Ponchielli en este acto, aunque con alguna reminiscencia del *Mefistofele* en la introducción, es la magnífica meditación de Enzo, así como el delicioso dúo que sigue:

*La luna discende, discende
Ricinta di roride bende,
Siccome una eposa all'altar...*

Repitamos, si ya lo hemos dicho, que el poema de *Gioconda* es una producción literaria de alto mérito, y que haría casi perdonar a Boito su culpable abandono de la música por la poesía, si no se alzara ante nosotros el recuerdo de *Mefistofele*.

El resto del acto es algo común, sin exceptuar el *duetto* de Laura y Gioconda.

Lo que domina el tercer acto es el baile de las Horas, sin olvidar el *minué* de entrada que parece escrito por Mozart. ¡Exquisito, exquisito!

En lugar de esos grotescos figurantes que forman el desfile de los Bomberos de Nanterre, uno se figura que deberían entrar en noble y majestuosa comparsa un grupo de damas y cortesanos de Versalles, ritmando su paso elegante a la cadencia de los violines del rey.

En fin, el cuarto acto corona la obra en el sentido dramático. Nada más acabado como apropiación dramática que el angustioso monólogo de Gioconda.

Después viene el *terzetto* del adiós, más elevado aún, y que encierra en sus acentos quejumbrosos toda la melancolía infinita de las eternas separaciones. Para nosotros, ahí debería concluir la partitura, aun sacrificando el aria *ofeliana* que precede la sempiterna puñalada.

En resumen, *La Gioconda* es una producción interesante y digna del éxito que ha alcanzado en todas partes, menos en Nápoles ¡cosa extraña! Encierra bellezas melódicas y armónicas de primer orden, aunque no siempre desligadas de la reminiscencia de Gounod y Boito. No es propiamente de un *joven*, y no es posible abrigar muy grandes esperanzas para el desarrollo de su talento. Pero por *La Gioconda* sola merece su nombre vivir y colocarse en un peldaño honorable de la escala gloriosa, entre Thomas y Donizetti, arriba de Marchetti, abajo de Verdi y Gounod.

III

La exhibición de *La Gioconda* honra grandemente al excelente director de orquesta Sr. Bassi, así como al pintor escenógrafo: las cuatro decoraciones nuevas son de gran estilo.

Los coros, algo vacilantes en las primeras noches, se han afianzado en las subsiguientes. En cuanto a la interpretación parcial, no podríamos sino repetir nuestros elogios al tenor Tamagno, que ha demostrado en este nuevo papel, cuánto ha ganado como como cantante y artista. No escatimemos la alabanza: pensemos que no hay dos tenores más en el mundo para darnos esa sensación de confianza absoluta en el desempeño, sean cuales fueran las dificultades del canto y las exigencias de la voz.

Tamburlini y la Mey ocupan honorablemente su puesto en el conjunto. Por esta vez, no sabremos lo que sería el papel de Barnaba si fuera cantado por un barítono.

En cuanto a la Teodorini, hemos hecho siempre nuestras reservas respecto de su interpretación. Hemos dicho que su método de canto y su desempeño escénico podrían suplir las deficiencias de su voz agria y seca, si no creyera oportuno exagerar los efectos, como ante un público de aldea. Sabíamos que no seríamos oídos, y confesamos que la opinión de la artista respecto de nuestra crítica constituía la menos importante de nuestras preocupaciones. Sabíamos que a la fatuidad inherente al oficio, se agregaba para ella el engrimiento producido por los elogios inconcientes de su agradecido séquito. Pero no podíamos prever que llegaría el desconocimiento de los más elementales deberes de una cómica ante el público que la paga, hasta el grado en que anoche se produjo. No descendemos a describir prolijamente esa tempestad de bastidores. Basta decir que por el mero hecho de no haber sido

aplaudida frenéticamente y llamada a la escena desde el primer acto, la Teodorini manifestó su despecho de un modo insolente y descortés. Fue severamente reprimida y con toda justicia. El público no debe entusiasmo y aplausos a ningún artista. Si él se muestra una noche caprichoso o difícil, el artista no tiene el menor derecho para rehusar su esfuerzo a la interpretación general, y mucho menos para manifestar con impertinencia su despecho. No ha sido suficiente la corrección: como no lo fue la de igual forma que recibió la misma Teodorini en Madrid, el año pasado. Esos desacatos ante una sociedad culta, ante señoras habituadas al respeto general, y de las cuales la más modesta pertenece al recinto social, donde no penetran histriones, no pueden producirse impunemente. Si una cómica está descontenta del público, guarde y disimule sus impresiones; para eso es cómica y acostumbrada a fingir. Pero no finja desmayos que no conmueven a nadie y provocan las carcajadas del médico del teatro. Sobre todo, no se atreva a pedirnos cuenta de nuestra actitud y en esa forma insólita. En la cuenta que la empresa pasa al público va incluida la propina.

P. G.

*Mefistofele*¹

¡Fausto! ¡Goethe! ¡La fórmula metafísica que condensa la subjetividad objetiva del arte en la objetividad subjetiva de la ciencia! ¡Qué magnífico tema para derrumbar en la cabeza del lector todo un estante de librería! ¡Ay! ¡quién fuera pedante!

Desgraciadamente, la biblioteca de *Sud América* no tiene más obras de consulta que las regaladas durante su corta existencia por la munificencia de sus autores: y confesaréis que no es con el último poema de Bibolini, ni aun con el mensaje anual del Gobierno de Catamarca, que se puede desplegar lujo de erudición.

¡Ni siquiera un Larousse! ¡El salvavidas de los críticos y literatos improvisados que arriesgan una *plena agua* sin saber nadar! Son las diez de la mañana; hay que llenar siete u ocho carillas de papel, sobre esta mesa de pintado pino que no brinda más auxilio que la partitura de Boito, el cuerpo del delito. Tengo que trabajar como Hermann, sin aparatos ni mesas de doble fondo: *Rien dans les mains, rien dans les poches!* Es una mistificación para el lector que se ha dejado tentar por el título falaz: una *crónica teatral* sin un diluvio de citas y opiniones al caso. ¿No me parezco al burgués que os invita pérfidamente para comer el puchero de familia, y cumple estrechamente su palabra que tomábais por una simple fórmula de modestia, sirviéndoos con toda conciencia su puchero y su familia?

Pero es fuerza ejecutarse. Soy el orador improvisado que ha cedido a las instancias de la concurrencia, se ha levantado, ha lanzado ya un *Señores* sonoro, sin sospechar siquiera una palabra de lo que vendrá después: ¡Señores!... (¡hem! ¡hem!)

1. *Sud América*, N° 63, sábado 19 de julio de 1884.

II

Hará unos dieciocho años, más o menos, que una idea extraordinaria pasó por el cerebro de un joven artista italiano, apenas salido del conservatorio de música. ¡Ocurriósele que la necesidad de una ópera nueva sobre el argumento de *Faust* se hacía sentir, después de Spohr, después de Berlioz, después de Gounod! La pretensión, como veis, era modesta. Ahora ¿vais a pensar que suplicó al librettista Ghislanzoni que se dignara a arreglarle un poema de *Fausto*, lo más sencillo e idílico posible, comprendiendo sobre todo las escenas más francas y accesibles de la primera parte, las que podían ofrecer situaciones para *duettos* melódicos y cavatinas? Pues bien, hizo todo lo contrario. Desde luego, no vio a Ghislanzoni, que probablemente no lo hubiera escuchado. Se puso a aprender el alemán, y luego aprendió Goethe: después de esa entrada en materia, cuando se supo de memoria el más profundo y complicado poema que existe en la literatura de todos los países y edades, empezó a escribir su libretto. Todo el mundo sabe que el *Fausto* de Goethe se compone de dos partes que se parecen entre sí como un viejo a un adolescente. Y tan es así que nadie dice: las dos partes de *Fausto*, sino los dos *Faustos*.

El primer *Fausto* es un poema patético, humano, el desarrollo magnífico de una vieja leyenda popular que existe en todas las tradiciones nacionales: el pacto de un hombre con el diablo. Goethe joven trató ese tema bajo su aspecto dramático: escribió las escenas de Fausto y Margarita, la muerte de Valentín. Después, le zurció el Prólogo en el cielo, los monólogos filosóficos, y publicó el poema en plena madurez, poco más o menos como lo conocemos. Es una obra maestra.

Pasaron los años, la savia poética secándose poco a poco en el tronco robusto, Goethe dirigió sus facultades potentes a

la filosofía, a la ciencia, sin abandonar por eso la poesía, la gran nodriza de la humanidad. Estudiaba las ciencias naturales y no como *dilettante* por cierto, pues tocó los umbrales de la invención en botánica y fisiología. Haeckel lo hace figurar entre los precursores de Darwin, al lado de Lamarck y Geoffroy Saint-Hilaire, como un apóstol convencido de la evolución.

Entretanto, le perseguía el recuerdo de *Fausto*; pero ya no como un poema episódico y personal, sino como una vasta síntesis de la existencia y del alma humana, condensada en visiones alegóricas. Así pasó casi la última mitad de su vida, escribiendo con grandes intervalos nuevas escenas apenas ligadas entre sí, y completamente olvidado del drama primitivo. Era el poema sin principio ni fin, como el tejer misterioso y eterno de la naturaleza que describió magníficamente en un coro del primer *Fausto*. El fin del artista llegó antes del fin del poema, y no fue publicado sino después de su muerte.

Este segundo *Fausto* es una apocalipsis filosófica. Nadie puede jactarse de comprenderlo completamente. Son las visiones informes, flotantes, impalpables de la alucinación: un caos incorpóreo, un simbolismo alejandrino de sistemas filosóficos, de hipótesis científicas, de alusiones históricas y sociales, de sátiras políticas, de leyendas sacras confundidas con oscuras reminiscencias panteístas.

Sólo un episodio resplandeciente se destaca del fondo incoherente y enigmático de alegorías incoloras: la resurrección del mundo griego en su tipo de belleza inmortal. Después de la muerte de Margarita, después de haber vaciado el amor terrestre que no pudo arrancarle el grito fatídico señalado en el pacto: *¡Oh! ¡momento! detente: eres perfecto:* después de gozar y sufrir en el mundo real, Fausto coloca su pasión ardiente en la belleza inefable que el arte inmortalizó, en la Helena de Homero a quien perdonaban su belleza hasta los

padres de los guerreros caídos delante de Troya; en la gran seductora que hechizó al viejo Esquilo y le arrancó esta extraña plegaria: *Alma serena como el mar tranquilo. ¡Oh! ¡flor de amor, fatal al corazón!*

Y asimismo, Goethe envejecido no puede contemplar la desnuda y deslumbrante visión de la belleza griega: la envuelve en el velo de la leyenda septentrional y la coloca en un marco de la Edad Media.

La vuelve el tipo del arte clásico, y finge que de sus amores con el romántico Fausto nace Euforion, la poesía moderna personificada en el gran vate inglés, caído en Misolonghi como un guerrero heleno.

III

Y bien, es ese laberinto intelectual el que ha seducido a Boito. No ha seguido las huellas de Gounod sino en lo que no podía evitar. El drama de la realidad casi no aparece en su poema: no figuran Siebel ni Valentín. No hay más que un canto de amor terrestre; las angustias del remordimiento en la iglesia después del crimen cometido han sido omitidas por completo. En cambio, Boito se ha apoderado de los símbolos abstractos y supraterrrestres: sus grandes páginas son el Prólogo en el cielo, y la evocación clásica que ha hecho su triunfo. ¡Puede decirse que el objetivo del joven maestro italiano ha sido el segundo Fausto! ¡Oh patria de Cimarosa y Rossini, de Bellini y Donizetti!

Este fenómeno no es aislado: es un síntoma característico de nuestro tiempo. Mientras Italia sufrió el yugo tedesco, levantó una valla inseparable entre su arte propio y el del opresor; se reconcentró en su genio nativo como en un santuario

nacional. Pero en cuanto se vio libre, se precipitó con indecible entusiasmo hacia las fuentes largo tiempo vedadas. Se germanizó con más fervor de lo que antes se afrancesara. No quiso conocer más filosofía que la de Kant y Hegel, más ciencia que la de Helmholtz y Liebig, más arte que el de Beethoven y Wagner. Fue una loca embriaguez de neofitismo germánico.

Los maestros contemporáneos, y ya gloriosos en esos años de 1866 a 70, fueron arrastrados en la corriente torrencial. El gran Verdi aprendió y practicó la fuga y el contra-punto. ¡Verdi, el que consideraba al principio a Boito como un simple poeta!

Actualmente, parece que la fiebre ha pasado. La escuela alemana cede gran parte de su influencia a la francesa en el desarrollo del arte contemporáneo italiano. Y es quizá la razón del prolongado silencio de Boito después de su ensayo triunfal.

El joven maestro hace preceder su partitura con el poema. Es justicia. Esta obra sola merecería vivir, aunque no la superara en belleza la música que ha inspirado. Reconocíamos días pasados, a propósito de *La Gioconda*, el alto mérito literario del poema. Encuentro el de *Mefistofele* aun superior.

El *Fausto* de Goethe, a pesar de todas las preocupaciones extrañas al arte que dominaban a su autor, vivirá en suma por sus bellezas fragmentarias, por sus bellezas de expresión, como todos los poemas épicos. Y bien son esas bellezas de estilo y pensamiento las que ha trasladado con maestría Arrigo Boito, en su lengua dúctil, flexible y de incomparable sonoridad. Aquello está hecho de mano de obrero. El rasgo característico está conservado, desechando los secundarios en gracia a la brevedad. Otras veces, sin embargo, no toma para su motivo sino el primer verso de Goethe e inventa casi todo lo demás. Así la segunda parte del *Prólogo en el cielo*, el canto de Mefistófeles: *Son lo Spirito che nega*, y algunos otros fragmentos.

Pero, esa preocupación literaria y erudita se traduce de un modo muy curioso en la música: así en la noche de Walpurgis, el *su, su*, estridente de las brujas, que pinta en los versos de Goethe el grito del búho, ha sido interpretado pintorescamente por el músico.

El estribillo intraducible, que se repite en el canto de los aldeanos, el Domingo de Pascua, es el refrán de una canción popular a que Goethe aludía ya en la primera parte de su *Wilhelm Meister*, mucho antes de componer el *Fausto*.

En otras partes, el ritmo musical se adapta –Boito nos lo advierte con alguna afectación– a la medida de un verso innovado por él. A que no sospecháis, buenas gentes, que cuando canta Tamagno su aria deliciosa del *Saba clasico*, está ritmando versos hexámetros y asclepiadeos, medidos con arreglo al canon de la métrica griega.

Si Tamagno no lo sabía, siento tener que decirle que, como el Jourdain de Molière, estaba haciendo poesía griega sin saberlo. ¡Ojalá esta preocupación erudita no lo perturbe mañana!

En suma, la tentativa literaria de Boito es de un verdadero artista: merecía ser aplaudida y notada en este primer artículo. En cuanto a la tentativa musical, procuraremos apreciarla más tarde, bajo la impresión de las interpretaciones recientes.

P. G.

*Mefistofele*¹

Sud América debe ser justo ante todo. El *Mefistofele* de anoche ha sido un éxito dignísimo para los tres artistas que forman los tres rasgos prominentes de la ópera de Boito. Teníamos la voz de Tamagno, contra la del tenor Cardinali del año anterior, a la Theodorini frente al recuerdo de la Borghi Mamo y por último a Tamburlini en cambio de Castelmarty. Se ha dicho que las comparaciones son odiosas; así será, pero en el arte, sin comparar, difícilmente se forma el gusto. Comparemos, pues, lo que es comparable.

El *Mefistofele* de anoche es a nuestro juicio superior en conjunto al del 1882-83. Creemos interpretar fielmente el espíritu que reinaba anoche en la sala. Desde el segundo acto, pudimos todos darnos cuenta de que la Theodorini había encontrado una tinta nueva en la paleta artística para iluminar a Margarita. Fue ella sin duda la nota nueva del cuarteto; nos hizo conocer efectos que las anteriores intérpretes no lograban o no alcanzaban en esa difícil escena que termina con las carcajadas de los cuatro amantes y en que predominaba la de la Theodorini con una verdad y una precisión rítmica incomparables. Lo habrá comprendido así la artista, cuando todo el público y aun aquella parte que no se constituye en consignatario oficioso de la gente de teatro, la llamó a la escena para expresarle los justos aplausos que merecía. En el 3º acto, esperábamos con cierta alarma a la diva. Don Pizzicato, un repórter del *Diario* que se daba los aires de haber tenido *un tête à tête* artístico con la diva, contaba el otro día que la Theodorini le había dicho que interpretaría el 3º acto, no

1. *Sud América*, N° 68, viernes 25 de julio de 1884.

sabemos con qué forma mordente que Don Pizzicato le atribuía. No se puede hacer una idea, la señorita Theodorini, del inconveniente que tiene recibir reporters *con camote*. Hemos estado creyendo que Pizzicato era un intérprete fiel. Felizmente quedamos convencidos o de que Pizzicato no estuvo con ella, o de que ella se ha burlado de Pizzicato. La Theodorini ha hecho un 3° acto admirable, sacando un efecto portentoso dramático y trágico de su hermoso registro bajo, y cantando el dúo con Tamagno con una poesía y una profunda idea del sentimiento que requiere la situación.

Pero viene el 4° acto y aquí Pizzicato tiene un poco de razón; la Theodorini se ha excedido en talento. El 4° acto de *Mefistofele* bien que dotado por la letra y por el ritmo de un color acentuado de voluptuosidad, no es una comedia de Aristófanes, ni el cuadro de un serrallo. La diva lo trata con su temperamento, no con el arte, y entiéndase bien, no la criticamos, pero nos permitimos creer que el partido clerical, representado según *La Unión* por una mayoría inmensa de familias, es un poco tolerante con esa escena plástica de los mares de Grecia que la señorita Theodorini canta más que como Elena, como una princesa asiática.

Así se explica que *La Unión* de hoy pida que el cuarto acto de Mefistofele se cante y se represente *ad usum familiae*.

Tamagno es el antiguo amigo de la casa. Ya no se le hacen elogios, porque no los necesita quien tiene, en el arte lírico italiano, uno de los primeros puestos del día.

Pero queremos decir dos palabras sobre Tamburlini, inferior en la interpretación dramática de *Mefistofele* a Castelmarty, pero infinitamente superior en la parte lírica. Castelmarty creó el papel en Colón y en las últimas noches de la temporada, no lo cantaba, lo gesticulaba y lo dibujaba, buscando los efectos que no podía sacar en la voz, con movimientos de toda especie.

Tamburlini, tímido en la parte plástica del papel, ha sido exímio como cantante anoche; ha modulado frases, como las del himno del primer acto, con una gracia y una nitidez correctísimas, diciendo con recogimiento y con sarcasmo las escenas de los limbos y de los infiernos.

El *Mefistofele* de anoche hace honor a los tres artistas que lo han interpretado.

*La Africana*¹

Las dos representaciones de *La Africana*, el sábado y anoche, han sido interesantes bajo un doble aspecto: el aspecto bueno y el malo. Y sería difícil fallar imparcialmente sobre si Tamagno y Elena Theodorini han sido superiores en lo bueno a don Marco Angelini y comparsas en lo malo. La policía está en averiguaciones.

No hay duda alguna: esa *Africana*, con todas sus soluciones de continuidad, dislocaciones y absurdos del *libretto*, es una ópera maestra. Como ha venido a última hora y tan a última, que el autor no alcanzó a verla representar, el público se había acostumbrado a decir: los tres monumentos de Meyerbeer: *Roberto*, *Hugonotes* y el *Profeta*, y ha continuado diciéndolo en virtud del impulso anterior. Recuerdo que cuando me apasionaba a los doce años por los *Tres mosqueteros* de Dumas, me indignaba por ese número *tres* que me parecía una abominable injusticia: y D'Artagnan ¿dónde lo dejan? ¡el más valiente, gracioso y divertido de la inmortal comparsa!

Algo semejante me sucede con la *Africana*. Merece a todas luces incorporarse al grupo glorioso de sus hermanas mayores, y las tres grandes óperas de Meyerbeer son cuatro, que valen por cuarenta.

La *Africana* no tiene por cierto dejo alguno de senilidad. Y la razón es sencilla: es en realidad del tiempo fecundo de la madurez, contemporánea de los *Hugonotes*. Su falta de unidad procede del poema, frangollado por Scribe en 1840, despedazado por el músico durante años, vuelto a zurcir en

1. *Sud América*, N° 76, lunes 4 de agosto de 1884.

1852 por el susodicho librettista y mutilado aún en 1865, cuando se encontró Fétis, con una ópera monstruosa que concluía a las cuatro de la mañana.

Además, todos los personajes son aún más imposibles que el medio en que se agitan. ¡Ese Don Pedro, amante feroz y marido complaciente, esa Selika, que ameniza su destierro con lecciones de geografía; y ese héroe que pasa de Inés a Selika para volver a Inés con una facilidad vertiginosa! Como Gama, esa movilidad se explica; pero como Vasco es completamente inadmisibile y la sociedad vascuence de Laurak-Bat le rechazaría unánimemente de su cancha de pelota.

Pero sobre ese tejido de disparates, Meyerbeer ha bordado la música más rica y encantadora que se escuchara jamás. Es una sucesión casi continua de maravillas, desde la romanza de la triste Inés hasta el canto de agonía de la aún más triste Selika. Es una música de piedras preciosas: la claridad cristalina en la riqueza. Nunca ha escrito Meyerbeer melodías más íntimas y penetrantes, de una *morbidezza* más delicada, al lado de inspiraciones de un vigor y una grandeza inauditas como el *settimino* sin orquesta y la gran marcha india. Y todo ello fundido en una orquestación opulenta, tan apropiada y ajustada a la situación, que parece nacida de un solo golpe, al mismo tiempo que la melodía, como nacen en la misma hora la forma y la vida en un organismo.

No tenemos que analizar una ópera que desde su aparición, y aún mucho antes, fue estudiada en sus últimos detalles por la crítica universal. Recuérdese que el estreno de la *Africana* fue un acontecimiento nacional. Durante años, la anunciada representación preocupó a toda la generación letrada y artística. El *Moribundo* escéptico de Murger exclamaba en su lecho de agonía:

*Le ciel n'a plus voulu
Que je puisse m'asseoir parmi le groupe élu
Des gens qui verront l'Africaine!*

Hay que agradecer a nuestro gran tenor los esfuerzos estudiosos que le han permitido llegar a un desempeño tan admirable en una ópera que no está escrita para sus medios vocales. El papel de Vasco es para un tenor ligero, de media voz, y pertenece al repertorio de gracia como *Fausto* y la *Favorita*. Pero Tamagno ha comprendido su deber de artista completo, revelando una vez más que ya no es sólo el tenor de voz fenomenal, sino un cantante excelente que si bien triunfa siempre en la explosión de la pasión enérgica y fiera, con todo es capaz de modular la voz en un gorjeo amoroso digno de Gayarre y Mario. Su frase del primer acto fue exquisita: *Parla dunque Selica!* y en el gran dúo de amor llegó a la perfección del sentimiento musical. Sin duda, por esto no fue llamado a la escena con la Theodorini, por el público que aclamó entusiasta al Signor Angelini.

La Theodorini está adorable. Es el papel en que parece que todas sus cualidades y hasta sus defectos han sido previstos por el músico. Se muestra artista consumada, tan admirable en la interpretación de la pasión ardiente y salvaje, como el sentimiento delicado y puro de la mujer resignada y perdonando al traidor.

Le mandamos nuestro aplauso sin restricción alguna, nosotros que no podemos ser tachados de parciales e indulgentes en demasía.

El bajo Tamberlini sostiene con autoridad el ingrato y difícil papel de navegante sin estrella y de marido sin éxito.

La empresa cediendo a presiones externas, según se nos dice, había contratado a un nuevo barítono cubierto de lau-

reles santafecinos. Como no tuviera escena, ni arte, ni voz, se le confió el papelito de Nelusko, y gracias a su audacia unida a un talento raro para desafinar, ha descolgado la sortija del triunfo. Así le consta a él: en vano sonaban los *chistidos* generales; él no quería oír sino a los aplausos de una media docena de *claqueurs*, y saludaba y volvía a saludar: es un colmo.

La empresa había tenido la deferencia de confiar el importante papel de *Bramina* a un comprimario antipático y pretencioso que se había compuesto una cara de gato chamuscado con una cacerola en la cabeza. Encuentro en un cartel que se llama el signor Limonta.

Si Limonta o no Limonta, esto no es negocio del público; pero que debería quedar relegado entre sus camaradas de los coros, que no salen a luz sino para anunciar que la *comida está en la mesa*. Entonces vendría bien su cacerola.

*Gioconda - Mefistofele*¹

Un majestuoso estadista, alejado de los pequeños entretenimientos como corresponde a la augusta solemnidad habitual de su vida, asistió una vez por compromiso en el palco Presidencial a la representación de *Los Hugonotes*. Se cantaba el segundo acto, y nuestro personaje con su voz vibrante, cuyo eco sonoro está calculado como para que llegue a las generaciones futuras, preguntó: ¿qué ópera es esta? ¿Cuál es su argumento?

Todos se miraron contrariados. Su falta absoluta de conocimientos en la materia exigía una larga explicación, que hubiera hecho fastidiosa la severa minuciosidad con que procede en todas sus informaciones. Pero la dificultad, cuan grande era, no arredró a un Comandante, especialista en argumentos de ópera, quien sin asomo de malicia contestó: «En este acto Tamagno no quiere casarse con la Theodorini, porque la ha sorprendido conversando con Verdini, lo que le hace creer que hay gato encerrado».

No es muy diferente nuestra posición. Tan incompetentes, casi tan ingenuos como el Comandante, nos lanzamos en esta crónica musical, sin saber palabra de las escuelas y sus luchas, sin haber leído un libro de crítica, privados del tecnicismo y sus ventajas, y reducidos a creer con la más vulgar buena fe que las grandes óperas se aplaudirán siempre, sean de Mozart, Rossini, Bellini, Meyerbeer o Wagner; y que como sucede en la naturaleza, se extinguirán en más o menos tiempo los tipos intermediarios quedando solamente con vida las producciones realmente inspiradas, eternos jalones en el progreso del arte.

1. *Sud América*, N° 82, lunes 11 de agosto de 1884.

Prescindiendo entonces de si la *Gioconda* es o no un Wagnerianato, decimos que a nuestro juicio vivirá poco, y que debiera ser presentada con grandes intervalos, pues a medida que el público la escucha, encuentra que disminuye su importancia, observa el trabajo de factura y echa de menos las concepciones fundamentales que oímos constantemente con nuevo interés.

Pero la humanidad no vive de ambrosía, no todos los días aparecen obras maestras y son agradables y necesarias para el espíritu esas producciones amenas, bien hechas y hasta útiles, que constituyen nuestro entretenimiento diario y cuyo próximo olvido todos pueden prever.

Tentados estamos de comparar la *Gioconda* con las novelas de Ohnet p.e., con su gran boga, sus innumerables ediciones y su inevitable desaparición del mundo de las letras, donde quedarán los monumentos que no siempre enriquecieron a sus autores.

Recordamos de paso algunos detalles, pasando por alto casi todo el primer acto con sus comparsas, sus bailes y su ciega infeliz, que no gana para sustos, para señalar el canto de Gioconda con que termina. Es una nota del alma, una melodía magnífica que destacándose del coro religioso conmueve como el lamento de una voz amiga. Nos explicamos que el autor la repita con frecuencia, pero no que adopte igual temperamento con el canto de la ciega, y mucho menos que prodigue la frase de Laura en el segundo acto: *l'amo come il fulgor del creato*, que consideramos chata y de un sabor a Ruy Blas bastante pronunciado.

En el segundo acto, entre cielo y mar, al margen de una isla desierta, con un buque pronto a zarpar, el héroe del drama, el siempre oportuno tenor, espera por momentos a la mujer querida por quien ha arrojado la muerte penetrando

en la Venecia que lo había proscrito. Su canto admirable es apropiado a la situación, y no nos cansaremos de aplaudir la corrección y el gusto con que lo dice Tamagno. Así se cantaría en ese momento de impaciencia febril en el que se suceden en el espíritu con rapidez vertiginosa multitud de sueños de ventura, seductoras perspectivas de la esperanza.

Llega la *donna* y aun cuando el dúo es hermoso, declaramos que no nos parece mal que el autor dé la nota. ¡Cómo! ¿al realizar tan ansiada entrevista salimos con que *come mi ravvisasti*, y nos ponemos a hacer frases sobre la luna que desciende en el mar?

Pero no entremos en muchos pormenores. Bastante se ha escrito sobre el tercero y último acto, solo diremos que pocas veces hemos oído este último mejor cantado que el sábado. El desmayo de la Theodorini después de desempeñar con entusiasmo y raro talento su papel, nos sorprendió como a todos y comprendimos entonces la estimación que le tenemos. ¿Ha cambiado? Creemos que sí: no demostraba antes el calor y los medios que aplaudimos, tal vez porque su indisposición la contrariaba; ahora reconocemos que se encuentra a la altura de su reputación y estaremos plenamente satisfechos teniendo en la escena artistas de su importancia.

El *Mefistófeles* que se cantó el domingo calza otros puntos como ópera. Fuera de duda, es un poema musical, tiene verdaderas manifestaciones de talento, y belleza de buena ley dignas de los maestros, severos y sin artificio en su perfección a semejanza de esas estatuas de los buenos escultores que no necesitan hacer agujeros en los ojos para dar vida a la mirada. Al lado de la luz muchas sombras. No es el caso de decir que también Homero dormitaba porque Boito duerme con demasiada frecuencia.

Su prólogo, concepción sabia y grandiosa, deja satis-

fecho al más exigente; pero sigue un acto fabricado, ruidos de todas clases, campanas, arias con silbidos, extravagancias deplorables, y además los cantos del compañero de Fausto, duros y llenos de barquinazos, como el movimiento de un coche al trote por el empedrado antiguo.

No somos tampoco grandes admiradores del segundo acto. El dúo y cuarteto de la primera escena son raros y tienen momentos felices. Observamos, sin embargo, en ellos una concepción de los amores de Fausto y Margarita un tanto vulgar y contradictoria.

Él comienza hablando de religión y hace su profesión de fe, y en seguida propone una cita en forma tan grotesca que haría reír al más zurdo de los galanteadores. Margarita no es una señorita de salón, pero se ha atraído la enemistad de sus compañeras por su compostura pretenciosa, habla de religión, y recuerda a una hermanita perdida en términos tales, que motivan esta contestación de Fausto: «si el cielo en su bondad la hizo semejante a ti no habrá en el paraíso ángel más bello». Gente que así habla no se enamora entre risas y manotones.

Creemos a este respecto infinitamente superior el Fausto de Gounod. Reconocemos que es algo aristocrático, pero ¡qué música, qué pureza de melodías, qué arte para traducir un idilio sublime! Díganlo los enamorados, recuerden las ternuras de ese afecto supremo de la vida que la adorna y completa como maravillosa florescencia, y digan si los acentos conmovidos de las confidencias pueden expresarse de otro modo.

Sigue la escena del infierno, una batahola insoportable. Si así son las armonías de los diablos, renunciemos a toda relación con ellos, pero de todos modos, es lástima que el autor haya llevado la manía de la música unitativa a tan cruel extremo.

Es bueno no exagerar en cuanto al poder de representarlo todo por medio de acordes; recordemos sino aquel caso de

Gérome Paturot que entraba a cualquier café, y hacía algunas florituras con la flauta tan apropiadas, que todos los mozos comprendían que deseaba pedir un par de huevos fritos.

Basta de censura. Aplaudimos sin restricciones ni reservas todo el tercer acto, que encontramos espléndido; hay en él hallazgos exquisitos de sensibilidad que aun prevenidos nos conmueven inevitablemente; y la frase de Margarita *perdonerei Signor*, nos impresiona siempre como si al oírla le encontrásemos nuevas y ocultas delicadezas.

La música del cuarto acto, amplia, sublima, inspirada, es digna de Goethe, de la Grecia, y de Elena, la hija del cisne, la belleza perfecta para quien el amor no debiera existir sino en forma de contemplación, como dice Saint Victor.

En el último acto no hay nuevo sino el canto de Fausto al morir, los demás son reminiscencias que, sea dicho de paso, abundan en esta partitura y cuya necesidad explica el autor de un modo bastante metafísico.

Duerme, anciano Fausto, con tu creencia: «lo real es dolor, lo ideal es sueño». El amor no es de los viejos, aunque se presenten falsamente rejuvenecidos. Veo jóvenes que desmienten tu fórmula y encuentro realidades que superan todo ideal; diríase al verlos que han sido creadas de intento con sumo cuidado.

PUCK

*Lucrezia Borgia*¹

Algunos colocan esta obra de Donizetti entre *Lucia* y *La Favorita*, en el mismo nivel. Creemos que el elogio es excesivo. A pesar de sus bellezas melódicas, no alcanza *Lucrezia* a la altura de aquellas admirables producciones que quedarán como representaciones genuinas de un período del arte musical.

Este período está definitivamente cerrado: no se escribirán ya grandes óperas fundadas únicamente en el hallazgo melódico, vaciada la indigente orquestación en el molde rutinario que no admite complicación ni novedad. La evolución sinfónica triunfa en toda la línea.

Pero ello, por cierto, no importa desconocer la belleza y la inspiración de las obras pasadas, y menos arrancar del libro del arte algunas de sus páginas más interesantes.

El romanticismo ha muerto en literatura y pintura. Esa prosecución del rasgo excepcional y enfermizo, del desequilibrio y de la aventura; ese desdén soberbio por la vida ordinaria y ponderada; ese incesante y afectado anhelo del artista hacia lo desconocido, extraordinario y fatal: todas esas actitudes y rebuscamientos han concluido, a Dios gracias, para siempre.

Pero subsisten y quedarán los poemas de Hugo y Heine, lo mismo que las telas de Delacroix —y agregamos, las óperas de Bellini y Donizetti, con todas sus deficiencias y pobreza de procedimientos.

Lucrezia da la nota aguda del romanticismo. El drama de Víctor Hugo está entero en el color negro y sangriento. El puñal, el veneno de los Borgia, el adulterio y una vaga perspectiva de incesto y parricidio posible: es un *menú* de an-

1. *Sud América*, N° 84, miércoles 13 de agosto de 1884.

tropófago. Y sin embargo, la más exuberante y conmovedora poesía del Renacimiento, deslumbrando sobre esos horrores resplandecientes. Como en la puerta de los Borgia, la palabra de drama es: ORGÍA, pero cincelada en letras de oro.

Sobre ese tema frenético, Donizetti ha bordado con su facilidad habitual sus más penetrantes melodías.

Son demasiado conocidas las páginas resaltantes de la partitura, para que nos detengamos en su análisis: todo el mundo conserva en el oído las cavatinas de Genaro y Mafio Orsini; nadie ha dejado de aplaudir el dúo y el magnífico terceto del segundo acto que corresponde a la escena más grandiosa del drama de Hugo. Nos limitaremos a dar cuenta en pocas palabras de la interpretación de anoche.

Venimos empeñándonos hace tiempo en proclamar el mérito de Tamburlini como artista y como cantante; desde su notable interpretación del *Mefistofele* de Boito, el público se ha dado cuenta cabal de la verdad que guiaba nuestras apreciaciones. Hoy Tamburlini es uno de los artistas queridos del público difícil de Colón. Anoche recibió los aplausos del público entero, después de su aria del segundo acto, y compartió el merecido triunfo de la Theodorini y Tamagno.

Nada podemos agregar a los conceptos que el gran tenor nos ha merecido constantemente: sería inútil insistir en sus cualidades habituales de voz y dicción; pero anoche se mostró artista admirable tanto en el gran terceto como en el final del último acto.

La interpretación de *Lucrezia* contará entre las grandes victorias de la Theodorini, en la actual temporada; ha sido seductora, patética, terrible, según la índole del drama tan vario y accidental, y hubiera merecido los elogios que Víctor Hugo dirigió a la intérprete eminente de la primera creación.

Los señores Verdini y Seliich, que se habían prestado

gustosos para desempeñar papeles secundarios, contribuyeron al éxito general.

Dejando aparte a la Sta. Rabogli por un sentimiento de caridad, que ella será la primera en agradecernos, no encontramos sino un punto negro que tildar en la representación de anoche y es la presencia cada vez más importuna de un parti-quín empeñado en justificar su consonancia con Arlequín.

Creemos que la interpretación de *Lucrezia* contará entre las mejores de la temporada, y que el empresario Ferrari satisfaría los deseos generales dando una segunda representación.

[Despedida de la compañía lírica]¹

Más de una vez al acometer con atrevimiento irrespetuoso, digno de estudiantes de filosofía, la empresa de hacer crónicas musicales, nos preguntamos: ¿y bien, suponiendo que esto sea leído, a quién debemos dirigirnos? ¿A los que no estuvieron en la función?

Es imposible dar idea de la música; la elocuencia no tiene arranques, ni imágenes la poesía que puedan imitarla, y solo en los momentos excepcionales se producen en el espíritu emociones que lo afecten tan misteriosa y profundamente.

Hemos preferido entonces escribir para los que oyeron la ópera, porque con ellos, por ligera que sea la conversación, renueva el espectáculo, recordando impresiones comunes, acentuando otras apenas notadas que consideramos a menudo recién adquiridas, y que realmente existían en la penumbra de la conciencia. Diríase que cada sensación y cada idea dejan más o menos templada una fibra del cerebro que vibra como la cuerda de un instrumento cuando suena una nota armónica.

La maravillosa influencia de la música se explica a nuestro juicio por esta excitación de las facultades. «Idealizando el lenguaje de las pasiones» trasporta a situaciones soñadas, aviva los mejores recuerdos, los sentimientos más dignos, y los afectos y aspiraciones que no osamos formular; y por raro que parezca, hasta representa el silencio absoluto, a juzgar por el sosiego con que dormía la otra noche cierto honrado señor, después de una corta pero inútil lucha para mantener los ojos abiertos.

Por hoy tenemos otro propósito: deseamos despedir-

1. *Sud América*, N° 87, lunes 18 de agosto de 1884. Sin título en el original.

nos de la compañía, saludar especialmente a los principales artistas, y resumir en esta última crónica, apreciándolos en sus mejores momentos, la opinión que tenemos de sus condiciones y defectos.

No conocemos personalmente a la señorita Theodorini. Nuestras apreciaciones respecto de ella han sido siempre imparciales, y nuestro juicio definitivo es decididamente favorable por los recursos artísticos que ha revelado en las últimas representaciones.

Una señora que, como todas, no bien piensa una cosa ya la da por hecha y saca enseguida consecuencias, nos explicaba el cambio observado en la Theodorini atribuyéndolo a que el público no la había aplaudido en no sabemos qué ópera. La suposición se fundaba en su temperamento nervioso e impresionable, pero acusaría, a ser cierto, una irascibilidad en una artista cuyas calidades le aseguran justos aplausos.

La Theodorini posee condiciones dramáticas apropiadas para expresar los sentimientos más diversos; elegante, expresiva, dueña de la escena y con verdadero talento de interpretación, sería una cómica en la buena acepción de la palabra, si evitase cierta brusquedad conteniendo la natural exageración de sus movimientos. Tiene voz simpática pero deficiente, débil en el registro agudo y de escaso volumen, lo que la obliga a hacer esfuerzos que con frecuencia la fatigan. Canta con corrección y habilidad, salvando las dificultades, disimulando los defectos, y a pesar de esos inconvenientes hace sentir las delicadezas de la música, pone de relieve sus méritos, y consigue efectos sorprendentes aprovechando los momentos propicios para lucir su espléndido registro bajo.

Recordamos siempre la manera culta y precisa con que canta el dúo del tercer acto de *Los Hugonotes*, los acentos del cuarto acto, y el entusiasmo y brillo de *Gioconda*, don-

de crea un tipo completo que impone al espíritu con sus arranques apasionados y su excitación imponente, vértigo del abismo ante el inevitable suicidio. Se revela maestra consumada en *La Hebrea*, en esa difícil y grandiosa partitura, y seduce al tenor y al público en el dúo de amor de *La Africana*. Vasco comienza mintiendo descaradamente, pero no tarda en hablar de veras, aquello es como comer maní; el entusiasmo crece por momentos, vienen en seguida los reproches, las quejas, las protestas, las disculpas, los grandes juramentos; la música sigue admirablemente los movimientos de la pasión ora insinuante y tierna, ora brillante, después solemne e inspirada; Selika resiste, pero está dominada por la próxima e inmensa ventura que parece circundarla de un perfume delicioso y fatal como el del manzanillo. Por fin la suprema confesión, los entusiastas arranques del triunfo, y las promesas a media voz, al oído, apasionadas como caricias de intimidad. El público quedaba lánguido de emoción después de esa escena casi verdadera.

No olvidaremos seguramente a la Sta. Mey, *mezzo-soprano* estimable, artista discreta y modesta que ha desempeñado bastante bien todos sus papeles esperando con paciencia su parte en los triunfos. Puede figurar dignamente en cualquier compañía y como cronistas imparciales cúmplenos referir uno de sus triunfos.

Era en el último acto de *La Favorita*; habíamos observado en un palco vecino el interés que demostraba en la representación una anciana algo enfática pero respetable a quien la Sta. Mey había impresionado vivamente; seguía con visible ansiedad las súplicas reiteradas y conmovedoras de Leonor pidiendo perdón de la ofensa al inflexible Fernando, y ya al fin, ahogada por la emoción murmuró; ¡qué escena tan tocante! ¡por qué no perdonará este muchacho!

La gran figura de la compañía ha sido Tamagno. Es un artista gigantesco, capaz de realizar los doce trabajos de Hércules y quedar con fuerzas para comenzar de nuevo. Es necesario oírle para creer en tan prodigiosa garganta, alcanza y sostiene con pasmosa facilidad las notas más agudas, y su voz afinada como un buen instrumento es imponente en las grandes pasiones, amplia y sonora en lo patético, y suficientemente dulce para algunas situaciones tiernas. Podría cantar la música del Tequendoma o del Niágara, pero no, como el Rafael de Lamartine, la de los suspiros de una niña dormida soñando con el que no quiere nombrar.

Los defectos de Tamagno son imperdonables, ¿por qué esa diferencia en la interpretación de algunas y aun de una misma ópera? Nos demuestra a veces talento lírico y completa posesión de los secretos del arte, representando de un modo intachable creaciones complejas, y otras, canta por mayor como si no tuviese más recurso que el poder de la voz.

Lo hemos dicho antes, nadie canta *Poliuto* mejor que él; tiene los medios y acentos necesarios para expresar la cólera angustiosa de los celos, y los místicos arrobamientos de un fanático en aquellos primeros tiempos del Cristianismo.

En *Los Hugonotes*, después del incomparable brillo del *settimino*, lo vemos modular la voz, y buscar en el dúo con Valentini, inflexiones adecuadas para el amor que persuade. Citamos una docena de óperas que canta con talento haciendo apreciar todas las bellezas que encierran.

Podemos pues, indicarle que no funde todos sus triunfos en la voz; las notas agudas que a muchos entusiasman como el salto mortal, son recursos preciosos e indispensables para caracterizar ciertas pasiones, pero eso no es todo en música, los mejores efectos, los que llegan al alma inevitablemente, se obtienen con la precisión y la delicadeza.

Si alguna vez el público no entiende, peor para el público; menos afición al aplauso inmediato y más amor a su propia reputación de artista. Así como es, tiene apenas uno o dos competidores en el mundo.

Concluiremos esta revista, felicitando sinceramente al bajo Tamburlini por las excelentes condiciones que ha revelado en todos sus papeles. Jamás estará mal en la representación de una ópera, y en la generalidad de los casos, cuando no se le exigen notas profundas, contribuirá principalmente a su buen éxito.

El público se ha apercebido tarde de los méritos de este artista, pero creemos que ha salvado su descuido aplaudiéndolo con entusiasmo en la representación de *Lucrezia Borgia*.

Nos falta espacio para mencionar especialmente a los demás artistas de la Compañía, y por eso nos limitamos a hacer votos porque obtengan buenos triunfos... en otros países.

Reconozcamos, sin embargo, que debemos buenos momentos a esta Compañía, hasta ahora criticada severamente y que como todo lo que se pierde ganará recordada. Es la razón de la manía de los viejos, *la musica del mio tempo era altra cosa*; en los recuerdos suprimen los dolores y las dudas que tanto nos mortifican al presente y solo conservan en la memoria los momentos felices.

Hasta el dormir de entonces
Causaba más halago.

Imposible olvidar tal esperanza nacida de una mirada probablemente casual que iluminó el espíritu llenándolo de frescuras primaverales. La música que se oía renueva la impresión de esos ojos que parecen decir “aquí se ama”; y seguramente algo se hará para evocar el recuerdo aun cuando deban contemplarse en la infinita distancia del horizonte.

Sí, muchos recordarán la temporada por motivos muy distintos: los melómanos repetirán con fruición los mejores trozos olvidando completamente a Limonta, las solteronas combinarán las observaciones hechas para la crítica, las jóvenes titubearán perplejas para elegir entre las conquistas; tal enamorado dirá: momento de suprema dicha, mientras otro recordando la misma música se repetirá este inútil consejo: acuérdate de olvidarla.

Con pena nos despedimos de los artistas de la Compañía lírica. Les enviamos este saludo de amigos sin fórmulas consagradas; es el adiós expresivo dicho casi de viva voz, es la mano estrechada con efusión sin el guante que engalana pero que aminora la cordialidad.

PUCK

*El barbero de Sevilla*¹

La comedia de Beaumarchais ha cumplido su centenario. Ha llegado a esa edad crítica de las obras maestras, sin que una arruga impresa por el tiempo recuerde, a quien la lee o escucha, la fecha de su nacimiento. El chiste no ha envejecido, el estilo conserva su brío endiablado; Fígaro es siempre el tipo gracioso del plebeyo inteligente, audaz, con mas expedientes que escrúpulos —un Gil Blas eternamente irónico— apto para todos los oficios y que por eso mismo no llega a establecerse en ninguno definitivo. En cuanto a Don Basilio, está vaciado en bronce. Sin tener las proporciones épicas de Tartufo, es quizá mas vivo y verdadero que el tipo de Molière. Basilio no es el fraile ambicioso: es el lego ignorante y vulgar que remeda a sus patronos, cruza beatamente las manos sobre la sotana, alza hipócritamente los ojos bajo su sombrero de teja, y engorda con las migajas de la sacristía. Entre los procedimientos clericales, no practica sino el que está a su alcance: la *calumnia*. Por lo demás, aún menos escrupuloso que el barbero; tan listo para un fregado como para un barrido: pronto para favorecer los amores de Almaviva, convencido por sus razones sonantes. Sale de su queso de Holanda y después de ayudar a misa o tocar el órgano, se introduce en las familias, humilde, viperino, repugnante, invulnerable gracias a su bajeza.

Con el tiempo y la difusión progresiva de las luces, Don Basilio ha subido en la escala social: hoy viste decentemente, se lava las manos después de sus tareas; no conserva de su origen sino su alma inalterable de lacayo, y su aptitud incomparable para recibir los puntapiés sin una protesta: *piano, piano...*

1. *Sud América*, N° 131, jueves 9 de octubre de 1884.

Observa religiosamente el precepto clerical que prohíbe vengar las injurias de frente, en plena luz, pero persiste en destilar en la sombra la exquisita calumnia. Suele redactar gacetas de sacristía.

La alegre música de Rossini ha echado su polvo de oro en los repliegues siniestros de ese enganchado de la sotana. En la ópera bufa, se vuelve simplemente grotesco: es tan ridículo que nadie piensa en temerlo. Parece el maestro de ceremonias de un Congreso Católico, y el público se ríe, desarmado.

Un reciente biógrafo de Rossini decía que el maestro de Pesaro pensó varias veces en encarnar en una ópera el tipo de Tartufo. Sea cual fuere la flexibilidad del genio rossiniano, no parece posible que emprendiera con éxito tarea tan ajena a su índole fácil y jovial.

El arte es la combinación de la naturaleza con el pensamiento, como lo ha dicho Zola después de muchos otros. El temperamento de Rossini le mantenía en una atmósfera de perpetua alegría. A fuerza de genio, ha podido acometer con éxito la pintura de la gran pasión patriótica en *Guillermo Tell*, y hasta del amor terrible y vengativo en *Otelo*. Pero ello era nadar contra la corriente: lo consiguió porque era fuerte, pero no lo repitió.

El triunfo de Rossini es la risa musical. Nadie como él ha acariciado el oído, ha salpicado en la frente preocupada o febril las frescas gotas del apaciguamiento y del olvido. Ha cantado irresistiblemente la canción de la felicidad humana, *Gaudeamus igitur!* *Guillermo Tell* es una obra maestra igual a las más grandes: pero el *Barbero* es único. No es la gracia fina y poética de Mozart en las *Nozze*. Es algo menos delicado, más robusto y capitoso. Hay flores perfumadas y tiernas, también, en la música de Rossini: pero sus corolas se abren entre las luces del festín, al lado de las copas de cristal. Las

melodías del *Barbero* se escapan de la orquesta como cohetes voladores. Es una profusión, una locura de gamas, trinos y *pizzicati* que chisporrotean sin tregua, sin causa visible ni aparente dirección. Sus cavatinas y serenatas refrescan el ambiente de la sala, como una ventana abierta bruscamente, que dejara entrar de pronto una bocanada de brisa y permitiera ver un pedazo de cielo con sus palpitantes estrellas. Sus alegres ritornelas provocan inevitable sonrisa, como la punta de una pluma que pasa ligeramente en el rincón de nuestros labios. Es una cosquilla deliciosa e irresistible.

¡Genio feliz para quien la inspiración incesante fue algo como una función orgánica, sin esfuerzo ni vacilaciones! La belleza, el hallazgo musical brotaba para él a flor de suelo, en cuanto lo tocaba con su mano indolente. Ese delicioso *Barbero* fue escrito en catorce días, y no ciertamente en un raptó imprevisto de delirio genial: fue el cumplimiento tranquilo de un contrato firmado, como todas sus demás obras de juventud. Rossini prometió a fines de diciembre entregar una ópera bufa para mediados del siguiente enero, dejando al empresario de Roma la elección del *libretto*. Le trajeron el *Barbero* de Beaumarchais, y lo puso en música con la misma facilidad e indiferencia con que escribiera sobre un tema patriótico o bíblico.

El *Barbero* fue espantosamente silbado en su estreno. Y debió ser un espectáculo impagable –para un observador, un Stendhal que se encontrara en la *Argentina*– el de ese joven maestro que dirigió imperturbablemente la orquesta en medio de los silbidos y vociferaciones, levantándose por momentos para aplaudir a sus cantantes y también su propia música, con una impertinencia que se torna aquí casi heroica; y a quien dos horas después, el Director desconsolado encontró durmiendo a pierna suelta, en su chiribitil.

La indolencia de Rossini por la suerte de sus obras, sólo comparable con la de Shakespeare, nos ha sido tan perjudicial como la del gran poeta inglés. Multitud de páginas musicales que los críticos contemporáneos reputaron admirables, se han perdido; y treinta o cuarenta años después, el epicúreo de Passy contestaba a los que le reprochaban su culpable indiferencia, con una invitación para comer macarrones a la napolitana confeccionados por su propia mano, ¡la mano que escribió el *Barbero* y *Guillermo Tell*!

Este mismo *Barbero*, que ha recorrido y sigue recorriendo el mundo, tenemos que oírlo trunco. Se ha perdido la obertura, y la que nos dan actualmente pertenece a una ópera olvidada del maestro: *Aureliano in Palmira*. También falta el trozo de la *lección de canto*, que fue escrito por Rossini y era un *tutti* encantador: hoy ha pasado en rigor de ley la costumbre de intercalar cualquiera *aria di bravura*, a capricho de Rosina.

Pero lo que más caracteriza la seducción genuina del *Barbero*, es la sencillez de los medios empleados, y la facilidad de resucitar la impresión encantadora con la más indigente interpretación. Acompañamiento de orquesta, de piano, de guitarra: todo es bueno y suficiente para saborear una melodía del *Barbero*. Tengo la pretensión de haber oído el colmo en este particular, pero el espacio escasea y prefiero reservar para otro día, el relato de esa escena bufa que merecería figurar como capítulo de una *Novela cómica* ultra-criolla.

P. G.

Críticas sobre música en *La Nación*

1886

Fausto en el Politeama¹

Sin incurrir en las modernas exageraciones acerca de la importancia social del teatro, debe admitirse que él ha venido a ser en nuestros días algo más que una noble e inteligente diversión. No es del todo inexacto afirmar que el teatro es una gran escuela de civilización, algo como una vasta universidad artística con sucursales en las cinco partes del mundo. Su acción es realmente eficaz, a pesar de superficial, por lo extenso y directo de su propaganda. En todas partes, el número de los que leen regularmente buenos libros representa una ínfima minoría: en cambio no hay civilizado que no concurra al teatro alguna vez. Ahora bien, a pesar de cuanta reserva pueda hacerse, es fácil demostrar que los grandes teatros —y especialmente los líricos— suministran un producto artístico de calidad muy superior al libro corriente. Por una obra literaria o científica original y fuerte ¡cuántos millones de rapsodias desabridas o vacías! ¡Es tan fácil y barato lanzar un libro a la circulación!

Con la obra teatral, el procedimiento es más laborioso. Cualquiera producción llevada a la escena representa una suma de exámenes y experimentos, realizados por los que tienen competencia para juzgarla y, sobre todo, primordial interés en que ella alcance buen éxito. La selección es enorme. Si a la que se efectúa en Milán, Roma o París antes de entregar al público la ópera o la comedia inédita, se agrega la que resulta de su buen o mal éxito después de las primeras representaciones, puede asegurarse de antemano que el gran público no llegará a conocer sino las obras distinguidas y dignas de sobrevivir.

1. *La Nación*, N° 4728, viernes 30 de abril de 1886.

Los gastos crecientes del aparato escénico y los extravagantes emolumentos de los cómicos puede que sean un síntoma de decadencia social; pero siquiera tienen el benéfico efecto de apartar de la escena la obra notoriamente inferior. No llegan hasta nosotros producciones teatrales equivalentes a los tristes abortos literarios que obstruyen las librerías.

En el género lírico, esa verdad se hace aún más evidente. El repertorio se compone así exclusivamente de obras maestras. Si asoma algún *Ruy Blas*, de tarde en tarde, pronto desaparece para no más resucitar. La vecindad de *Hugonotes* o *Fausto* mata seguramente a las mediocridades, así como los cedros de nuestros bosques no sufren plantas menores a su sombra.

El repertorio anunciado por la empresa Ciacchi-Rajneri no hace excepción. Contiene algunas de las óperas monumentales de este siglo; aun las inferiores como *La forza del destino* o *Un ballo in maschera*, quedan arriba de la mediocridad. Por lo pronto, la compañía se estrena con *Fausto*: es una prueba de gusto que debemos reconocer.

El Politeama, decididamente transformado en teatro, y a pesar de los ensayos anteriores, no dejaba de levantar dudas y objeciones respecto de sus cualidades acústicas. Seguramente, nunca merecerá el nombre de *caja de música* que se ha dado a la sala del conservatorio de París. Sus proporciones son excesivas; en su parte superior se abren abismos vacíos donde las más exquisitas frases de *Fausto* no llegarán jamás. Solo en los momentos de las grandes mareas sinfónicas, alcanzarán allí las ondas sonoras. Pero, gracias a inteligentes arreglos, han desaparecido las resonancias que solían asemejar el Politeama a la famosa *Oreja de Dionisio*. La enorme distancia de la orquesta al paraíso impedía de colocar allí una superficie reflectora, que hubiera producido ecos. Era necesario, entonces, pensar en absorber el sonido; y tratándose de cuerpos absorbentes, nada

comparable con la robusta concurrencia del paraíso, como la experiencia lo demostró anoche victoriosamente.

El teatro estuvo completamente lleno desde la obertura. Para su estreno, el Politeama hizo el máximum. El aspecto de la sala, con sus nuevos adornos de blanco y oro, y sus arañas suplementarias del paraíso —*como faros de aquel mar!*— era sumamente agradable. La primera impresión fue favorable para el activo empresario: todo resabio de clownismo había desaparecido y la sombra de Brown abandonado por siempre el campo de sus hazañas. La orquesta se pobló razonablemente, y atacó los primeros compases del *adagio* de la introducción.

Es axioma corriente que *todo está dicho* respecto de la obra maestra de Gounod. La declaración es tanto más mortificante para mí, cuanto que hubiera deseado agregar algo. Pero todo está dicho: hemos llegado tarde. Los críticos franceses, particularmente, han agotado la materia, como que de su escuela se trataba. Entre otras cosas, se ha dicho en 1859 que *Fausto* era una producción enfermiza y amanerada, que no viviría cinco años: y quien lo ha dicho es el gran crítico de la *Revue des Deux Mondes*, el barón Blaze de Bury; el cual no es *de Bury*, ni barón legítimo, ni crítico de arte: todo lo demás es cierto, hasta lo de haber nacido en el país de Tartarín. También se ha dicho que el *Fausto* está *manqué*, a partir del dúo del tercer acto: ¡frustrado el acto de la iglesia con su canto de Mefistófeles: *Rammenta i lieti di... el Dies iræ*, y el grito de agonía de Margarita: *Signor, accogli la preghiera...*; errados el *terzetto* y la muerte de Valentín; ¡malogrado el acto entero de la cárcel desde el *Penetrato è il mio cor* hasta el *terzetto* final! No exagero: el lector curioso hallará todo eso en la gran *Biographie des musiciens*, ¡y quien lo ha dicho es el ilustre Fétis, director del conservatorio de Bruselas! Por esas muestras, puede juzgarse de lo que se permitirían los demás. Con razón, pues, se repite que todo está dicho sobre el *Fausto* de Gounod...

¡Ah! ¡rara y sublime inspiración del genio, más seductora y vibrante en nuestras almas a medida que penetramos mejor en tus armónicos misterios! Nosotros, los sencillos y los ignorantes de las fórmulas escolásticas, te hemos comprendido mejor y desde el primer día, que los dómines del contrapunto y los charlatanes de las veredas parisienses. Eres la voz de nuestra juventud, el eco siempre viviente de las muertas ilusiones, el verbo inefable de cuanto hemos sentido sin saberlo expresar, la historia eternamente nueva y palpitante de cada corazón. No prevaledrán sobre ti las mordeduras de la impotencia, ni las fórmulas vacías de los sistemas: eres carne y sangre de la humanidad. Todos los que han sufrido y gozado por la mujer, todos los que miran hacia el crepúsculo de su pasado el brillo inextinguible de una hora de amor, ¡todos lo que han vivido, en fin, son defensores de tu belleza y adeptos de tu culto inmortal!

Esa partitura, en verdad impregnada de ardiente misticismo, continúa para nuestras generaciones neuróticas la larga obsesión, el magnético encantamiento que ejerció el nombre de Fausto desde fines de la Edad Media. Aquellas son armonías de hechizamiento; envuelven lentamente las almas elegidas en los círculos mágicos de no sé qué Cábala de la pasión. Esta influencia no se parece al sentimiento de pura admiración que desprenden las obras maestras. Para encontrarle un equivalente, es necesario remontarse al domino fatal ejercido en el mundo claustral del siglo XIV por ciertas obras místicas y temidas, casi condenadas, que se transmitían furtivamente de celda a celda como una deliciosa fruta de perdición.

El carácter sinfónico del *Fausto* da extraordinaria importancia a la orquesta. He procurado explicar en otra ocasión mi pensamiento a este respecto. Entre los conocedores de la obra, la expectativa o la aprensión tenían por principal objeto

la interpretación instrumental. Sería poco exacto afirmar que todas esas aprensiones fueron completa e inmediatamente desvanecidas. Pero lo que quedó desde luego adquirido, es que el joven director, Arnaldo Conti, tiene competencia y autoridad. Hemos visto hace dos días todos esos elementos en estado caótico, y ya anoche pudo escuchar el público un desempeño muy aceptable en conjunto, si bien deficientes algunas partes en ciertos momentos. La instrumentación del *Fausto* es extremadamente complicada en su delicado claroscuro.

Momentos hay en que la trompa, el fagot, o el clarín necesitan combinar sus timbres un tanto ásperos con las voces del tenor o de la tiple. He ahí la dificultad que no ha sido vencida siempre. Pero sabemos todos que la orquesta se combina paulatinamente, y no de golpe, hasta formar un organismo armónico. *Armonia* quiere decir conjunto arreglado. Démosle tiempo para arreglarse.

Salvo el joven tenor De Lucia, los principales intérpretes de la ópera eran conocidos nuestros. Eva Tetrazzini, especialmente, mereció en la pasada temporada ruidosas ovaciones del público, del grueso público; y lo que tiene mayor significado, muestras inequívocas de aprobación de parte de los conocedores. Estos últimos aplausos, podemos decirlo hoy con franqueza, se dirigían ante todo a las esperanzas que la joven artista supo despertar. Tenían el fin laudable y generoso de abrirle más ancha y fácilmente el camino de la celebridad. Recibió quizá algunos aplausos de más, a título de préstamo, como si dijéramos a crédito. Ahora, le tocará rescatar esos anticipos de la gloria. Nosotros la hemos ensalzado ayer sin restricción alguna: este año la seguiremos siempre con benevolencia, pero nos será permitido templar nuestro homenaje con algo de justicia distributiva.

Su éxito de anoche fue una continua ovación. El público

entusiasmo llegó a rayar en *fanatismo*, como suelen decir los diarios teatrales. A mí me pareció absolutamente idéntica a lo que fue el año pasado.

Nada ha perdido de su gracia y talento natural; posee el mismo instinto dramático, el mismo acierto en su soltura elegante. Su voz afinada y bien asentada en el medio no ha adquirido mayor fuerza ni agilidad. Nunca desfallece, pero momentos hay en que está a punto de desfallecer; es una voz blanca con tres o cuatro notas vibrantes, el resto del registro un tanto flaco en el extremo agudo y sordo en el bajo. No me parece que haya adelantado en cuanto a virtuosidad; su aria de las *Joyas* revela las mismas deficiencias en el trino y las vocalisas.

Y si embargo, mantengo aún mi primer juicio en lo principal: si estudia con seriedad y ahinco, si no se deja envanecer por los fáciles triunfos de las primeras horas, Eva Trazzini será una artista de merecida reputación. No se confíe demasiado en la benevolencia del público, pídale más bien la sólida estimación que el frenético entusiasmo: *love me little, love me long*.

Esas instantáneas mudanzas del público teatral, ha podido experimentarlas desde la primera noche el tenor De Lucia. A pesar de ser muy novel todavía para interpretar los recitados del primer acto con la debida autoridad, el timbre fresco de su voz y cierto arte de cantante habían predispuerto favorablemente al público. Dijo con suma gracia la frase del segundo acto; la cavatina del tercero, que es la piedra de toque del tenor ligero, fue cantada con amanerada gentileza: inmensa ovación que llegó al susodicho *fanatismo*, en cuanto se vio que el Sr. De Lucia introducía en su melodía ciertas bellezas inventadas por Masini y olvidadas por el compositor.

Agradecido a tanta ovación, el joven artista cometió la imprudencia de tentar nuevamente la fortuna: repitió el final de su invención con su *do* de voz mixta... y aquí fue la catástrofe...

No doy importancia alguna a ese pequeño accidente: los murmullos del público ante una nota malograda revelan el mismo grado de inteligencia que sus frenéticos aplausos del minuto anterior. ¡Arranques de filisteos! Pero deseo que la lección sea aprovechada por el joven tenor. Esas lindas vocecitas que no son, como diría madame de Sévigné, más que un *almuerzo de sol*, no dan para prodigalidades. Por otra parte, no puedo persuadirme de que pertenezca a un tenor, aunque se llame Masini, el desfigurar el texto de un gran compositor con sus rasgos o cadencia, por bonitas que sean.

Hablemos netamente: Gounod y otros como él no gastan esos adornos banales porque los desdennan y los consideran indignos del arte. Hace ya un siglo que el viejo Gluck refunfuñaba ante esos empalagosos ritornelos, siempre los mismos, dignos de los cantantes a lo Farinelli, y exclamaba: ¡lo que queremos oír es la voz de la Musa y no de la Sirena!

Nuestro antiguo conocido nombre Vecchioni es siempre el cantante seguro y modesto que aplaudimos en la pasada temporada. Su voz timbrada me parece aún más llena y franca que antes. Es un excelente artista, firme en su puesto, cuyo único defecto en Mefistófeles es quizá una errada compostura de la fisonomía. En general, mucho nos tememos que los artistas italianos no se tomen el trabajo de estudiar los tipos en los poemas originales. Mefistó es el *diable* gentilhomme, y de ningún modo el personaje truhanesco que se nos exhibe perpetuamente. ¡Ah, el *Fausto* de Faure, Nillson y Devoyod!

El papel de Siebel es un sacrificio: ese pobre *patito* de Margarita no tiene sino una romanza, y para colmo de desgracias, es la única melodía banal de la partitura. Sería injusto juzgar por esa muestra a la bonita Clara Negrini, que no tuvo anoche ocasión sino para revelar sus elegantes dotes físicas.

El barítono no ha revelado grandes medios vocales en

su primera exhibición. Se nos dice que sigue indispuerto desde la llegada a Buenos Aires, que a la verdad fue poco hospitalaria. Limitémonos por ahora a desear que la indisposición no sea crónica.

La señora encargada del papel de la vecina Marta se limitó a justificar plenamente la reflexión filosófica de Mefistófeles: *é un po matura*. En cambio, es algo verde como cantante. Esperamos que dentro de algunos años habrá aprendido suficientemente la parte del cuarteto.

Los coros vacilantes todavía en muchos momentos; pero mantenidos en una decente mediocridad por la mano robusta del director de orquesta.

En resumen, el estreno de la compañía ha sido bastante feliz. Hay elementos excelentes, los hay regulares: casi ninguno malo. ¡Cosa extraña! Los que habíamos oído los ensayos, creíamos en éxito mejor; el público que no conocía a los artistas se ha mostrado más satisfecho que nosotros. *E sempre bene!*

P. GROUSSAC

*La fuerza del destino*¹

Mucho se ha discutido sobre si más conviene para libreto de ópera el argumento extractado de alguna obra maestra literaria, o el inventado a ese solo objeto por el colaborador del músico. Después de la evolución wagneriana la controversia ha recrudecido, sin que hayan sido parte a dirimirla las encontradas razones producidas. Los defensores de la primera opinión citan a *Don Giovanni*, *Guillermo Tell*, *Faust* y otras óperas de primer rango; pero no quedan atrás los sostenedores de la segunda con sólo mencionar a Meyerbeer, Halévy y el reciente Wagner... En cuanto a Verdi, nuestro compositor actual, suministra argumentos a ambos partidos: sabe todo el mundo que algunas de sus óperas más populares han sido escritas sobre dramas de Schiller, Hugo y García Gutiérrez, en tanto que los poemas de otras son originales de Scribe, Piave, Somma y demás fabricantes patentados.

La tesis, pues, espera aún su solución. Agregaré que, así presentada la creo insoluble. En el fondo, lo único importante es saber: primero, si conviene que el poema lírico tenga una fábula interesante y bien pintados caracteres; segundo, si tal poema lírico puede igualmente extractarse de una obra literaria ya conocida o crearse de plano por quien sepa hacerlo. No me parece que la doble respuesta afirmativa deje lugar a duda. Venga, pues, un buen *librettista*; ya sea un verdadero poeta como Metastasio o Boito, ya un simple *carpintero* inteligente y experto, como Scribe o Carré, y tendremos armazón bastante a soportar la música de una obra maestra, si el compositor se llama Rossini o Meyerbeer.

1. *La Nación*, N° 4733, jueves 6 de mayo de 1886.

Ese pobre Francesco Piave, que murió loco después de hilvanar tantos recitados y cavatinas para su terrible colaborador, desde *Ernani*, hasta *La forza del destino*, poseía una comodísima receta para sus líricas lucubraciones. Se proveía en cualquier teatro extranjero o nacional de un drama ultraromántico, de cuerpo y buenas garras, bien abastecido de lances, estocadas, raptos y maldiciones; luego, lo trinchaba y despedazaba *secundum artem*, revolvió las presas en su salsa milanesa y servía el plato humeante al confiado público. Bien se tratara de Macduff o de Francisco Primero, de Hernani o de Foscari, era igual: cavatina aquí, barcarola allí, arrullos y maldiciones, *amore nel cuore... vil sedutor, ti maledico!* y sendos *addio* con trémolo en la orquesta... El procedimiento era tan sencillo cuanto infalible.

Ernani e *Il Trovatore* habían quedado como los dos grandes éxitos populares de Verdi. El maestro pensó probablemente que el color español era el que más se avenía con su música apasionada y violenta. El brioso drama de García Gutiérrez, especialmente, con sus múltiples *lances de amor y fortuna*, sus terribles peripecias y desenlace, sus grupos pintorescos de soldados y gitanos, había arrebatado la imaginación del compositor. Pidió al infaltable Piave que le aderezara *qualche cosa spagnuola* ... Y el infeliz *carnefice* dio fatalmente en *La fuerza del sino* del duque de Rivas.

Espacio me falta para explayarme en el análisis de esa producción que deja atrás las horrendas insanidades de Bouchardy. Aquello es inenarrable. Álvaro es un tío putativo de Tupac-Amarú que no da un paso sin exterminar a su prójimo. ¿Os acordáis de aquel tipo de petipieza que no puede entrar en una habitación sin sentarse sobre algún gato? Álvaro toma por gatos expiatorios a los deudos de su Leonor. Como esos duelistas que yerran al adversario y ensartan al padrino, nunca más te-

mible D. Álvaro que cuando os perdona la vida y tira el arma: en ese caso lo menos que hace es matar a un suegro. Luego, le toca al hermano mayor, después al menor; por fin, averiguando que no queda en la familia títere con cabeza –*padre, madre, hermanos, ¡ay!*– Álvaro, desesperado, se arroja a un abismo de cartón. TODOS: *¡horror! ¡exterminio! ¡¡destrucción!!!*

Eso, tan sólo para probar la fuerza del sino. Lo único que me permito observar es que el *sino* hubiera demostrado fuerza mayor si los hermanos de la infeliz Leonor hubieran sido siete, como los Infantes de Lara. ¡Qué fuerza, entonces, y qué sino!

No hay para qué demostrar que esa “fábula sublime” como la llama un excelentísimo biógrafo de Saavedra, es una complicada ropavejería, un revoltillo de románticos clichés ya herrumbrados en 1835. Pasan en un desorden de caleidoscopio todos los tipos y escenas de la literatura internacional, desde Tenorio, Eusebio (*La devoción de la Cruz*), Segismundo y Carlos Moor, de Schiller, hasta Hernani y ese deplorable Antony que escandalizó a nuestras abuelas. Y cierra la procesión el aplaudido Polichinela, el cual, como es de pública notoriedad, tenía por ejercicio favorito el de zurrar a su mujer, luego a su suegro acudido en auxilio de su hija, después a los vecinos que querían interponerse y finalmente al comisario que intentaba suspender la zurribándica función. ¡Del mestizo Álvaro no se dirá que es un mulato sin abuelos!

Algunos críticos que de nada dudan han pronunciado el nombre de Edipo, disculpando los horrores de este drama con los crímenes legendarios del héroe tebano. La aproximación es absurda. La tragedia de Sófocles parte de esta premisa que era un dogma helénico: la fatalidad, el ciego Ananke rige el destino humano. Entonces, la pieza tiene por base inconvencible el anuncio hecho al padre de Edipo de que ese niño será incestuoso y parricida. Es para prevenir la realización de ese porve-

nir funesto que el padre expone al recién nacido en el monte donde debía morir, como en *La vida es sueño* de Calderón.

El interés trágico está todo en esa lucha emprendida por el hombre contra el inflexible destino *ya conocido de antemano*. Nada parecido en la obra de Saavedra. Son crímenes casuales, gratuitos, que nada prueban ni significan, sino que quien los narra carece de invención, y quien los aplaude carece de gusto. La moraleja del primer acto, según el sistema de los críticos españoles, podría formularse así: cuando se ha nacido en Lima no se debe festejar a una muchacha sevillana, y menos arrojar su arma ante el padre irritado, porque es muy probable que de esa pistola de chispa salga una bala que matará al importuno anciano. Días pasados referían los diarios el caso de un jugador de Mónaco que se suicidó en pleno salón del juego: los *croupiers* tiraron el cadáver por la ventana. ¡Excelente lección contra la pasión del juego! Pero el cadáver (esto parece cuento) cayó en la cabeza de un honrado vigilante que se volvió loco con tamaño papirote. Moraleja: todo vigilante de Mónaco merece recibir un fenomenal apagullo que le hunda el sombrero hasta la cintura.

Esa pieza, por otra parte, es una olla podrida de reminiscencias literarias, desde el argumento y los personajes hasta sus nombres. ¿Qué dama joven no se llama Leonor desde Lope de Vega? Se trata de una gitanilla que canta la rondeña y es adivina... Preciosilla, pues, como la de Cervantes. Un estudiante es bachiller de Salamanca y habla latín a la mesonera; cierto que es latín de cocina. El arriero es Trabuco, fatalmente. ¿A dónde irá un galán después del lance tradicional? A Nápoles, sin duda, para servir al rey: Alarcón y Tirso no tienen otra cosa. Después vendrá el convento con su conocido santo guardián y consabido lego grotesco, renovado de los entremeses de la Edad Media. Por supuesto que allí

concurrirán a hora fija todos los personajes del drama, siempre en virtud de la fuerza del sino.

Si hay una escena realmente dramática, como el desafío de Alfonso y Álvaro en el claustro, descubriste que es de Mérimée (*Les âmes du purgatoire*) que la encontró en germen en las viejas crónicas de Sevilla y la publicó en la *Revista* en 1834. ¡Esto sí que es fatalidad!

Los neurólogos describen bajo el nombre de *ecolalia* un síntoma histérico que consiste en repetir irresistiblemente los discursos oídos. Me parece que había algo de eso en el excelente señor. Puede jactarse de habernos legado en su drama el *Manual de la perfecta cursilería*.

El estilo español es algo tan especial y distinto de lo que así llamamos en otras lenguas, que me declaro incompetente para distinguir entre el del duque de Rivas y el de otros tan famosos como él, por ejemplo Martínez de la Rosa o Donoso Cortés. Me dicen los críticos que en el *Don Alvaro* hay mucho de bueno y nuevo. Siempre que no suceda lo que en la ópera de Grétry: y lo bueno no sea, por ejemplo, el monólogo en décimas imitado de *La vida es sueño*, y lo nuevo, frases-laberinto como la siguiente, en que el verbo tiene que cabestrear al perdido régimen catorce versos de por medio:

De aquel virrey fementido
que (pensando aprovecharse
de los trastornos y guerras,
de los disturbios y males
que la sucesión al trono
trajo a España) formó planes
de tornar su virreinato
en imperio, y coronarse,
casando con la heredera

última de aquel linaje
 de los Incas (que en lo antiguo
 del mar del Sud a los Andes
 fueron los emperadores).
Eres hijo!!

Después de esa muestra, sólo me resta aconsejar a los jóvenes que quisieran saber cómo se pinta la vida real, cómo se expresa la pasión ardiente, aun en boca del populacho, cómo se puede ablandar el sonoro castellano bajo una mano inspirada de verdadero poeta, que abran *El diablo mundo*, de Espronceda y lean diez veces la admirable escena del juego, o el cuadro de la taberna de Lavapiés. Eso vive y palpita, desde la Salada, cuyos besos de fuego dejan estigmas de mordeduras, hasta ese cura truhán cuyo perfil grotesco ha malogrado Saavedra.

El librettista Piave, acostumbrado a seguir las pisadas de sus autores, confeccionó con su candor habitual el poema que le pidiera Verdi, para el teatro de San Petersburgo. El estreno de *La forza del destino* fue lo que llaman los amigos un éxito de estima; algo parecido al epíteto de *simpática* con que se consuela a las feas. En verdad fue un fiasco mitigado por las atenciones graciosas de la corte hacia el ilustre compositor. Retocado el detestable poema por un verdadero escritor, Ghislanzoni, pudo empezar una penosa odisea por Europa, desde la Scala de Milán hasta el teatro Italiano de París, donde la cantaron sin levantar mucho entusiasmo la Borghi-Mamo y Aramburu.

Veinticuatro años han pasado; el aplaudido creador de *Aida* y la *Misa de Requiem* no necesitaría ya apoyar su gloria sino en estas dos hermosas columnas de su monumento.

Puede examinarse fríamente esa partitura sombría y violenta, y comprobar que la causa perdida en San Petersburgo no ha

sido ganada en su larga serie de apelaciones. La primitiva sentencia queda confirmada: poema execrable, mediana música.

Escrita en 1862, entre *Un ballo in maschera* y *Don Carlos*, la partitura de transición no ha conservado la fácil abundancia, el vuelo melódico de la primera manera de Verdi, ni posee todavía la fuerza armónica, la ciencia instrumental con que había de inaugurarse valientemente en *Don Carlos* su segundo estilo, hasta ganar de seguida sus dos grandes y últimas victorias. Es el defecto de todos los períodos de transición. Para el genio también existe la *edad ingrata*, como suele decirse de las muchachas cuando pierden las gracias infantiles, sin haber florecido aún los atractivos profundos de la mujer.

Encontramos en *La forza del destino*, al lado de francas y bellas melodías de puro estilo italiano, tentativas instrumentales dignas de estudio. Pero en general, la preocupación sinfónica se revela todavía más por el arabesco melódico de un instrumento solo, que por la fusión de todos los elementos de la orquesta. Esto es sensible desde el preludio. Son deliciosas frases sueltas de violín o flauta que no reemplazan la trama sólida del discurso.

En el primer acto, la romanza de Leonora y el dúo que sigue con Álvaro no salen de la forma habitual de las arias *di bravura*; el final, brusco y cortado, recuerda el peor estilo del autor. El segundo acto empieza con unas seguidillas sin brío ni novedad, sobre todo para nosotros que hemos saboreado esa maravillosa *Carmen*. La plegaria *Padre eterno Signor* es de un buen movimiento coral, pero parecida a todos los coros religiosos de la antigua escuela italiana; lo mismo diríamos del aria que sigue, cuya melodía tocante trae invencibles reminiscencias. Pero el final *Il santo nome*, con acompañamiento de violines y arpa, es una magnífica página, que recuerda las más suaves inspiraciones de Donizetti.

El acto del campamento es acaso el más rico en novedades de ritmo e instrumentación; es una *kermesse* napolitana y soldadesca, muy superior al acto análogo del *Trovatore*. La romanza del tenor, precedida por el dramático recitado: *La vita è inferno all'infelice*, es conmovedora y bella. El dúo con el barítono, a pesar de algunas sentidas frases, cuya factura se parece bastante al de *I Puritani*, no se sostiene a mucha altura. Las escenas siguientes, coros y recitados, no merecen especial mención.

Una de las principales novedades de la ópera es, sin duda, la inesperada entrada de Verdi en el género bufo, tan poco avenido con la índole de su genio, y desusado en la ópera seria. Si esperó el compositor mitigar el carácter melodramático de su argumento con estos entremeses no me parece que haya conseguido plenamente su intento. Un puñado de sal entre dos platos desabridos no reemplazará nunca una comida sazónada. Del punto de vista músico, todo ese papel de Frà Melitone es bastante incoloro: hay imitación visible y laboriosa de las frases entrecortadas y llano acompañamiento del *Barbero de Sevilla*, pero fuera de situación y sin la risa comunicativa del divino Rossini. Lo más original del papel es encontrarlo en *La forza del destino*, y su gracia principal reside en las palabras grotescas y visajes del frailote. Desde Bocaccio hasta nuestros días, nada hay más fácil y conocido que estas caricaturas de médicos y frailes: son nuestras represalias.

El libretista Piave ha tomado sin más escrúpulos el texto del aria bufa que canta Meliton en *El campamento de Wallenstein*: es la excelente escena del capuchino, la cual naturalmente pierde su significado profundamente satírico en la ópera. Por otra parte, nadie se fija en los tales retruécanos burlescos, y me atrevo a creer que más de cuatro espectadores aplauden a Schiller sin reconocerle. *El Rataplán*

hace las delicias de las cantatrices que se parecen por *suonar il tamburo*: la escena tiene animación y colorido, con o sin el solo de tambor de Preciosilla.

El cuarto acto encierra grandes bellezas melódicas: baste recordar el dúo del tenor y barítono: *se caddi un giorno*, que contiene frases soberbias, si bien moldeadas en la misma fórmula arrebatada y excesiva; y por fin, esa dulce y lacrimosa queja final de Leonor: *Pace, mio Dio...* que de tan popular causa innumerables estragos en los conciertos de provincia. Por el ligero análisis que antecede, ha podido verse que Verdi tenía siquiera razón a medias cuando achacó su mal éxito al fúnebre libreto. No es dudosa que *La forza del destino* encierre inspiraciones dignas del autor de *Ernani* y *Rigoletto*, si bien no deja entrever al de *Aida*. Tal vez le haya sólo faltado, además de un poema sociable, algún hallazgo melódico, uno de esos clavos, como se dice hoy, que se plantan enseguida en la memoria popular, como *La donna è mobile* o *Il segreto d'esser felice*, y van como flecha al órgano de la esquina. Pero ¡para canciones estaban Leonor y su respetable familia bajo las garras del furibundo puma cuzqueño! ¡Rabia y demolición!

Y ahora, por más que haya querido demorar el desagradable momento, tengo que llegar a la representación de anoche: es mi cuarto de hora de Rabelais. Sabido es que la función del martes tuvo que suspenderse por indisposición de casi todos los artistas que, acostumbrados si duda a cantar en verano, como la cigarra, viven crónicamente resfriados desde su llegada. Tuvimos, pues, anoche una función de convalecencia.

Se estrenaban el tenor Lucignani y la soprano Cerne. Ambos jóvenes, inexpertos, poseedores de voces mal seguras todavía y de una inocencia en el arte que nada deja de desear: en fin, como dice Virgilio, *arcades ambo et cantare pares*.

La señorita Cerne me parece tener una voz delgada y puntiaguda que taladra el oído; produce el efecto de un clavicordio del siglo pasado que no se hubiera afinado desde principios del actual. El tenor Lucignani es más complicado todavía: su órgano temblón parece que se le escapara a cada instante para retozar en el pecho. En los pasajes de fuerza, sin embargo, lo contiene a dos manos y lo lanza con suficiente energía. Pero, es necesario repetir la dura verdad, por más que me cueste: salvo milagros de la ciencia o de la juventud, ni uno ni otro podrán soportar el peso del repertorio corriente. Son dos alumnos del conservatorio, segundo año, y si yo formara parte del jurado, les concedería el *accesit*.

El barítono Medina es otro convaleciente; no cantó ni mejor ni peor que las primeras noches. Confieso que empiezo a dudar de su curación.

En cuanto a la otra debutante, señorita Prampolini, tiene buena voz de mezzo soprano, y en su bonito traje de gitanilla, no sé qué soltura de... muchacho feo que no carecía de sabor verdón. Pero tampoco guarda mucha autoridad sobre su voz que se extralimita por momentos, con una independencia yankee. Además, me parece difícil que pueda asumir con verosimilitud los grandes papeles apasionados del repertorio.

Los coros han seguido generalmente el mal ejemplo de sus jefes: hubo en especial una patrulla roja, que se paseó lentamente por el escenario remedando con desesperante perfección una serenata de cangrejos a orillas del mar...

Polonini hizo reír con sus contorsiones y gracias un tanto exageradas. Vecchioni, siempre firme y concienzudo, mereció los aplausos que recibieron los dos incautos debutantes.

Porque habéis de saber que, a pesar de lo dicho, el tenor y la *prima donna* recibieron verdaderas ovaciones. La orquesta marchó convenientemente: el prelude de violines del

segundo acto fue aplaudido débilmente, como cuadra a un público que se deshace en aclamaciones por el Sr. Lucignani y la señorita Cerne. No importa, no hay que desanimarse. Nuestra misión es de justicia y verdad: por más que nos cueste, la ejerceremos sin culpable debilidad ni complacencia.

Mañana se repite *La forza del destino*: deseo haber sufrido una impresión pasajera y verla mañana desvanecida. ¡Ojalá mejoren realmente los nuevos cantantes! Pero ¿queréis que os lo confiese aquí, para entre nosotros? Pues bien, no tengo ya esperanzas.

P. GROUSSAC

*Lucrezia Borgia*¹

No ha de creer el benévolo lector que haya sido mi *pensier dominante*, al emprender esta campaña de crítica teatral, el de instituir un estudio micrográfico sobre los méritos intrínsecos de nuestros cantantes. Esta distribución periódica de castigos y premios a los héroes del garganteo no despierta en mí el menor entusiasmo. Seguramente, la interpretación teatral toca al arte, por su parte inferior, y a la filosofía; pero es cuando los intérpretes originales e innovadores se llaman Le Kain o Talma, Rubini o Calibran, Kean o Rossi, Rachel o Sarah Bernhardt. Compréndese, entonces, que la objetivación de la poesía y música de materia a reflexiones para cuantos se interesan en la composición teatral: y es así cómo, además de los críticos de oficio, espíritus filosóficos como diderot y Lewes no han creído descender, escribiendo tratados especiales sobre tan frívola materia.

Se nos dice que está próxima a visitarnos una artista verdaderamente inspirada, genial —a pesar de sus numerosos defectos, parece que al cabo el mito se hace carne— si vale la metáfora respecto de la delgada Sarah: entonces será la hora de los estudios y paralelos. Pero gastar estética en las circunstancias presentes, sería como estudiar los progresos del arte tipográfico teniendo a la vista un número de *El Sol*, de Villa María.

Si por mí fuera, estas charlas literarias y musicales no llevarían ese fatal apéndice —*in caudâ venenum*— que no parece siempre del agrado de sus destinatarios. Pero es necesario sacrificar algo a las exigencias noticiosas de la prensa diaria; y en cuanto a desfigurar mi pensamiento, a callar o torcer la

1. *La Nación*, N° 4738, miércoles 12 de mayo de 1886.

verdad por consideraciones de cualquier género, no lo esperen ni lo teman los interesados o lectores. Lluevan los aplausos inconscientes, hagan prodigios a destiempo los mosqueteros de la platea o de las crónicas: no tengo que cuidarme de ello. Pero conservo y practico mi vieja divisa: *etiamsi omnes, ego non*, la cual es palabra de evangelio.

Pero, a falta de otro interés actual, me propongo aprovechar la ocasión que estas funciones me brindan, para decir de paso mi parecer sincero y personal acerca de las múltiples cuestiones artísticas que con las grandes óperas se relacionan. Las cosas del arte no tienen valor absoluto sino relativo; este depende de nuestras impresiones actuales. Las obras maestras cambian de aspecto siguiendo la evolución contemporánea. La obra de crítica, pues, se renueva incesantemente. Y esta renovación es fecunda: observando el aspecto vario de las manchas del sol, es como se ha deducido su movimiento de rotación. Nuestra opinión actual de Dante o Shakespeare—tan diferente de la del siglo pasado— contiene toda la historia del espíritu moderno.

Lucrezia Borgia no planea tan grandes problemas literarios: no vivirá, no vive ya, puede decirse, ni como drama ni como ópera. Así en la obra general de Víctor Hugo como en la de Donizetti, ocupa el segundo rango. Y, además, es la expresión más genuina y cabal de un movimiento artístico irremisiblemente muerto. De los dramas en verso de Víctor Hugo, sobre todo de *Ernani* y *Ruy Blas*, quedan en pie fragmentos soberbios: monólogos, arranques líricos, *arias di bravura* que, en boca de un gran actor y entre los esplendores de la escena, parece que recorren una vida fugaz. He asistido, en París, a una representación extraordinaria de *Lucrezia* que daba gana de llorar.

Y, sin embargo, no es dudoso que el tal dramón es la pieza mejor llevada de Víctor Hugo. Pero falta la lengua incompa-

rable de gran lírico que ha sido por excelencia un genio verbal. Su prosa dramática conserva por supuesto un andar fiero y atrevido; pero es algo como un dibujo de Giorgione, un cuadro veneciano sin el deslumbrante colorido de la escuela veneciana. Por otra parte, la prosa es un instrumento de exactitud. Por romántica y descabellada que se la lance al mundo, no pierde jamás su transparencia: revela forzosa y despiadadamente la idea que bajo su velo se encubre. Y en el caso actual, esta nos aparece en toda su indigencia o grotesca exageración.

En todo el teatro de Víctor Hugo, la trabazón de las escenas es absolutamente artificial e inverosímil. Pero en *Lucrezia*, los hilos maestros de la intriga son cables metálicos. Para que el drama exista, es necesario que una mujer, una madre, calle ante su airado esposo, que conoce todos sus crímenes, la única circunstancia que la rehabilitaría parcialmente: a saber, que ese presunto amante es su hijo. Otro cable: para que el desenlace trágico tenga lugar, es necesario que Lucrecia ante su hijo pronto a cometer un parricidio, contenga todavía el grito que, saltando de sus entrañas a sus labios, ahorraría ese crimen inútil y monstruoso.

Esos son los dos ejes de la pieza. Sabe todo el mundo que, desde el principio hasta el fin de ese lúgubre melodrama, no se habla sino de puñales y venenos. Es un curso de toxicología dramática. Venenos fulminantes, venenos lentos que matan de vejez, venenos sólidos, líquidos, gaseosos. Tomar una copa de vino en un banquete de Ferrara es malo, pero respirar una rosa o encender una vela es peor. ¡Cuidado con el veneno de los Borgia! Felizmente, existen los contra-venenos cuyo poder, si cabe, es aún más maravilloso. Equilibrado por un antídoto oportuno, el veneno de los Borgia se torna un simple digestivo.

No habríamos de pedir a un poeta romántico que conociera en 1830 la verdadera historia de Lucrecia, reciente-

mente exhumada por el historiador alemán Gregorovius. Ya que el tipo imaginario vivía en las imaginaciones en el grupo de Euménides de la historia, al lado de Locusta y Toffana, podía Hugo erigir en pie, bajo el reflejo sangriento que la ilumina, esa seductora imagen calumniada. Pero no podía elegir contrasentido más evidente que el período de Ferrara para teatro de sus tétricas invenciones. En tiempos de Alfonso de Este, Ferrara era una corte de amor, con trovadores que se llamaban Bembo, Strozzi y Ariosto, y una reina-duquesa que era la sonrisa tranquila y dulce de ese jardín. Los mismos historiadores secretos que han infamado a esa pobre mujer, convienen en que su existencia en Ferrara, entre su marido y sus dos encantadoras cuñadas, no dio lugar a escándalo alguno, y que allí mereció realmente el calificativo de *donna bellissima e d'ogni virtù...*

No son menos pegadizos y convencionales los otros resortes del drama. Y desde luego, el principal: ese famoso antídoto que quita como con la mano los efectos del veneno absorbido. La *cantarella*, el célebre veneno de los Borgias no era de tan fácil composición una vez introducido en el organismo. ¡Corría entre el vulgo la especie de que el misterioso tósigo tenía por base la saliva de un cerdo hidrófobo! Cosa tanto más terrible, cuanto que ese animal no contrae la rabia activa. En realidad, era un asesinato soluble, como el *acqua toffana* que tan espantosa celebridad alcanzó dos siglos después; y es fácil comprender que la virtud del antídoto era muy limitada. Así lo comprueba el hecho histórico que todo el mundo conoce: en una cena, por equivocación, el papa Alejandro VI y su hijo César tomaron una copa envenenada por sus propias manos; a pesar del contra-veneno, el primero murió y el segundo, después de una crisis que le dejó arruinado y envejecido, no debió su salvación sino a sus inoculaciones anteriores.

Todo eso y mucho más podría decirse contra el drama de Víctor Hugo, fuera de ser el argumento fundamental idéntico al de la *Torre de Nesle*, representado un año antes; y con todo, las cuatro o cinco escenas principales arrancan tan profundamente de las entrañas de la humanidad, que la emoción es intensa e irresistible. Es falsa Lucrecia; es bastante grotesco su marido, durante diez años complaciente, que se vuelve *médico de su honra* cuando esta no tiene ya curación; es desabrido hasta la insipidez ese mocetón que cruza los tres actos balando: ¡*mamá!*... Pero la tortura indecible de esa madre está pintada con sangre del corazón: así debió suplicar, hundir su orgullo patricio en el abismo de su infortunio, así debió llorar, y nosotros lloramos con ella.

Con un mal drama, pues, Romani confeccionó a Donizetti un libreto casi excelente. La primera condición de un buen poema de ópera estriba en una ocasión sencilla y fuerte, toda por fuera, sin complicaciones ni peripecias debida a un nombre, una carta, una palabra que el espectador quizás no pueda oír. En otra ocasión, mostraré la habilidad especial de Scribe en estas tareas casi manuales, y donde el arte literario no tiene casi aplicación. Se trata, por supuesto, de la fórmula ordinaria de la ópera: cuando se nos presente el verdadero drama lírico, tal como lo han concebido y realizado Wagner y Boito, en *Lohengrin* y *Mefistofele*, procuraré mostrar la importancia imprevista del verso incorporado a la armonía.

Es sobre ese tejido de horrores, muy poco modificado por su *librettista*, que Donizetti bordó algunas de sus encantadoras melodías. Para nosotros, la obra superior del músico parece el original y la inferior la copia: es así como, a no recordar las fechas, estaríamos tentados de no ver en muchas melodías de *Lucrezia Borgia* sino reminiscencias de *Lucia*, cuando en realidad son los esbozos de las segundas.

Esta ópera cierra el período puramente italiano de Donizetti, antes de su primer viaje a París, donde había de emprender con Bellini, su lucha desigual con *Marino Faliero* contra *I Puritani*. Nuestro brillante discípulo de Rossini, era, sin duda posible, más dueño de su arte que Bellini; pero éste, más que un músico, era una fuente inagotable de espontánea melodía. Como esos ahijados de las hadas, entraba en el torneo con un acero-talismán, y era invencible.

A pesar, pues, de no contener sino en germen las bellezas melódicas de *Lucía* y estar del todo vaciada en el molde tradicional de la ópera *omnibus*, con sus *cadenzas*, *cabaletas* y sempiternos floreos terminales, *Lucrezia* tiene páginas que serán siempre escuchadas con encanto. La monotonía del acompañamiento en tercia y de los acordes consonantes en quintas o séptimas disminuidas, la enervante banalidad de los ritornelos y demás condimentos instrumentales que hoy no levantaría del suelo un aprendiz compositor, no logran desvanecer la seducción innata de esos hallazgos musicales. Os abandono los coros y los recitativos; el famoso brindis del tercer acto no me parece sino una buena copla de ciego; la *stretta* de los “señores sin importancia” con que termina el primer acto, en que cada cual desenvaina su tarjeta con ridícula solemnidad, me parece digna de entrada de los reyes en la *Belle Hélène*... Pero desde la frase de entrada de Lucrecia: *Tranquillo ei posa*, sentís correr en el alma un raudal de poesía que ninguna vulgaridad instrumental podrá secar. La romanza que sigue: *com' é bello*, delicadamente acompañada por el arpa, me parece algo más que un buen ejercicio de vocalización; pero confieso que es un tanto almibarado el *racconto* en cantilena del joven Gennaro.

Nada, pues, que sobresalga mucho en el primer acto; en cambio el segundo encierra bellezas de primer orden. Después

de la cavatina de Alfonso: *Vieni! la mia vendetta*, necesitamos llegar al dúo de los duques para escuchar los primeros acentos dramáticos de la partitura. Esa entrada borrascosa de Lucrecia es un excelente prelude al patético terceto que viene enseguida y señala la situación culminante de la ópera entera.

El dúo de soprano y tenor que termina el acto no desmerece de la inspiración anterior. En los dos cuadros que forman el tercer acto, no volveremos a mencionar la balada de Maffio, ni la insignificante melopea religiosa que la interrumpe: todo ello es de factura corriente. Pero en el dúo final, reaparece el improvisador del genio que alcanzó sin esfuerzo el segundo rango entre los maestros italianos de su tiempo, dando en una o dos ocasiones muestras de ser quizá digno del primero, si hubiera vivido y mostrándose más precavido contra su propia facilidad.

En general, la música de Donizetti es una de las más cantantes del repertorio: no exige los prodigios de virtuosidad de muchas óperas de Rossini ni las dotes dramáticas de Meyerbeer. Pero la parte de *Lucrezia* hace excepción por el desarrollo de las situaciones patéticas hasta la violencia. Los numerosos amigos que tiene la señorita Tetrizzini en el Politeama no la han visto sin recelo acometer ese difícil papel de soprano dramática. Nadie duda de su inteligencia escénica; pero a lo limitado de sus medios vocales se unía en este caso la circunstancia de serle poco familiar la ópera de Donizetti. El éxito ha sido satisfactorio en las segundas escenas del segundo acto, lo que es mucho decir; en el tercero, durante ese terrible dúo final, me parece que sus fuerzas no han igualado su buena voluntad. Es una soprano de medio carácter: no desearíamos, en su propio interés, que hiciera violencia a su naturaleza más delicada que enérgica, acometiendo óperas como *Lucrezia* o *La Hebrea*. Desconfíe de su emisión de voz

en los pasajes de fuerza: tiene un modo valiente de lanzar la nota de pecho que la gastaría prematuramente.

El bajo Vecchioni no ha satisfecho plenamente en su papel de duque de Ferrara. Su desempeño requiere mucha distinción, más que la usada por este buen cantante. Alfonso de Este no era seguramente la especie de rey merovingio que se nos enseñó anoche. En su momento de felina coquetería, Lucrecia le llama el más apuesto gentil-hombre de la cristianidad. No me parece tampoco que la *particella*, aunque escrita en llave de *fa* convenga a un bajo profundo; fue creada por Tamburini que era un barítono grave, el mismo que cantó Aston de *Lucia* por primera vez.

El tenor De Lucia es un regular cantante, que economiza juiciosamente su voz afinada y engolada, para que algo le quede en sus cavatinas. No contéis con él para un *terzetto* ni un pasaje de fuerza. Como actor, no existe. Nunca está en situación; parece creer que la ópera ha sido inventada para que los tenores arrullen ante la orquesta sus almibaradas cantinelas. A pesar de su juventud y buena presencia, no es elegante ni mucho menos. Hasta ahora, lo mismo en *Fausto* que en *Lucrezia*, ha enarbolado unos gorros de gusto muy discutible.

Los personajes secundarios, Rustighello, Gubetta y compañía, absolutamente deplorables: estos patricios romanos o venecianos parecían huelguistas en disponibilidad.

Entre los coros y la orquesta ha reinado excelente armonía: no han pretendido aventajarse un punto mutuamente. Cantantes y músicos se esmeraban en tapar con las propias las faltas del vecino.

En resumen, mediocre interpretación; y ello debido en gran parte a la falta de ensayos, o mejor dicho a la carencia de repertorio de antemano sabido por todos los intérpretes.

Nunca hemos creído buena la táctica que consiste en

aprender la maniobra en el campo de batalla; pero extrañamos que un empresario experimentado la haya creído por un momento posible.

P. GROUSSAC

*Un ballo in maschera*¹

El análisis de *Un ballo in maschera* sería inútil y hasta injurioso para mis lectores. Puede suponerse que haya en Buenos Aires quien ignore la primera letra de la constitución; pero no existe, podría garantizarlo con la estadística en la mano, quien sea incapaz de desentonar de coro una melodía de tan popular ópera.

Desiguales serán las aptitudes; pero desde el *dilettante* convencido que frunce el ceño para estallar solemnemente con: *Eri tu, che macchiavi...* hasta el modesto desafiante que se limita a estropear la picaresca canción del paje: *Saper vorreste*, no hay quien deje de meter su cucharada.

Pero, si poco o nada hay que decir de la trillada partitura, no sucede así con el libreto, que se presta a más versiones y comentarios que los evangelios apócrifos. Tengo la convicción de hacer un servicio a mis contemporáneos, al devanar esa madeja literaria. Sabido es que el poema primitivo del *Ballo in maschera* pertenece a Scribe. Tratábase del asesinato de Gustavo III por un marido ultrajado, en pleno baile de máscara. Auber había tratado pobremente el asunto, no sobresaliendo sino en la música del baile final, por cuya razón, Verdi suprimió toda danza y evitó desde luego cualquier comparación impertinente. El drama era casi contemporáneo —fines del siglo pasado— y se desarrollaba naturalmente en Estocolmo y sus alrededores. Dícese que Verdi se preocupó extraordinariamente del color local en esa primera versión. Toda la poesía de los *sagas* escandinavos revive en sus *grupetti* y cabaletas. El maestro había exigido la más estricta

1. *La Nación*, N° 4742, domingo 16 de mayo de 1886.

exactitud en los trajes y decoraciones: Ricardo vestía calzón corto y chaqueta galoneada; del calzado no se hable: no se admitieron sino *zuecos*, por una alusión trasparente aunque poco ortográfica a la patria de los héroes. Hasta se intentó reemplazar el nombre de Renato por el de Nordenskjöld, pero hubo que desistir; en el *tutti* final, ese nombre lanzado por los coros parecía un inmenso estornudo...

Así las cosas, y pronta ya la ópera para San Carlo, la censura se opuso a su representación. Exigióse la supresión del nombre de Gustavo, rey de Suecia, y de cuanto diera a la obra interés histórico. Hubo que ceder, y en un compás de cuatro tiempos quedó concluida la transformación. La escena se trasportó bastante lejos para evitar nuevas historias: nada menos que en Boston (Massachusets); Gustavo III se llamó el conde de Warwick y Nordenksjöld vino a ser el criollo Renato, el cual sacaba lágrimas en su famoso cantabile del tercer acto: *Oh the pangs of a joy...*

¡Caso extraordinario! El compositor no necesitó cambiar un compás de *su* partitura para que ella expresara con la misma verdad que antes el mundo escandinavo, la virgen naturaleza americana y las rudas costumbres puritanas de los bostonenses. Con llamar al paje Oscar y a la heroína Amelia, en lugar de Edgar y Adelia, todo quedó admirablemente apropiado a la situación de la colonia anglosajona. Los entendidos aseguran que música más internacional y descriptiva no se había oído desde la famosa sinfonía de la *Vida de Bohemia*.

Los contemporáneos recuerdan aún con entusiasmo el efecto del barítono Giraldoni, vestido de cuáquero y exhalando sus quejas con el más puro acento nasal de Massachusetts. Para aumentar la ilusión, se había reemplazado la flauta que acompaña su lamento por un clarinete en *si* bemol.

Pero Verdi contaba sin el gran tenor Mario di Gandia

que pretendió no poder seducir a las poblaciones sino vestido de jubon y *maillot*. Naturalmente, todo cedió ante esa grave consideración artística. Se transportó la escena a Nápoles, siglo XVI; Warwick se tornó el virrey duque de Olivares, y el “viejo Lindoro” pudo renovar los efectos de muslo que halagaban su fatuidad senil.

Tal era, hasta pocos meses ha, la complicada historia de los avatares sucesivos que sufrió el bendecido poema. Los inconvenientes de esta confusión geográfica no se ocultaban al ilustre compositor. Aun tratándose de un baile de disfraz, no era compatible con la nueva fórmula del drama lírico, semejante librero *ad libitum* que abría la puerta a pretensiones imposibles de prever. Hablábase ya de un nuevo tenor indiano que exigía cantar el papel de Ricardo en traje de rajah...

Verdi, perplejo, no atinaba a tomar resolución que cortase de raíz tan grave abuso. A los que le pintaban la deplorable confusión de los críticos del año 3.000 indecisos para elegir entre las tres versiones del poema, él contestaba con bastante justicia: “Si suprimo la versión de Boston, descontento a la América entera; si la de Nápoles, promuevo una nueva sublevación de Masaniello; en cuanto a la escandinava, me duele sacrificarla a fuer de senador del reino y hombre político”.

Entonces fue cuando el poeta Popurrini discurrió la solución que hemos podido juzgar anoche, y que el solo aspecto de los trajes inconexos bastaría a explicar. La idea es grande y sencilla: no se sacrifica ninguna de las tras versiones consagradas, se amalgaman todas en íntimo y armónico consorcio, resultando así el bello poema que paso a describir sucintamente, y que alcanzó anoche un éxito gigantesco.

ATTO PRIMO- La escena en el palacio real de Estocolmo. Gustavo III, bajo el nombre de Ricardo III, cuenta su tristeza a su secretario Nordenskjöld, quien, ignorando que

está en su mano el curar al soberano, se limita a consolarlo, sin fijarse en el acompañamiento de corno inglés que sigue su canto como un presagio funesto. Además, el fiel secretario le da aviso de una conspiración tramada contra su vida por los señores suecos. Gustavo desprecia el aviso; pero resuelve ir de noche, con todo sigilo, a consultar el caso con una vieja wili que vive en los alrededores de Boston (Massachussets); y para que nadie sospeche su resolución, la proclama en alta voz.

ATTO SECONDO- La cueva de la wili que se ha transformado en india adivina. Gustavo viaja de incógnito bajo el nombre de Warwick y el traje de pescador de sardinas; no bien entra en la cueva de la india Ulrica, cuando se presenta también Adelia que ha llegado en otro buque y viene a saber la buena ventura. Warwick escucha la consulta: la bruja contesta a Adelia que para afecciones al corazón no hay otro remedio que ir a cortar la mandrágora que crece en el cementerio de los criminales de Nápoles. Su amante siempre oculto encuentra buena la idea y se propone seguirla también para que Adelia tenga menos miedo.

ATTO TERZO- El sitio maldito en Nápoles. Adelia se ha cubierto con un espeso velo y el seudónimo de Amelia, para que nadie la pueda conocer. Loca de terror, y para hacerse compañía, empieza a cantar una reminiscencia de *La Traviata*. Una sombra se alza delante de ella: ¡Gustavo! “No soy Gustavo, murmura desdeñosamente el desconocido: soy el duque de Olivares, pero te amo siempre”. Figúrese el lector las oraciones que a tales horas, *solus cum sola*, los dos amantes empezarán a recitar, cuando el marido interrumpe su *Padrenuestro*. Renato (así se llama ahora) no quisiera perturbar la cita amorosa; pero han llegado de Boston los conjurados y se dirigen precisamente a esta singular posada. ¡Huiré!, grita enérgicamente el virrey. Y huye dejando a su amigo el

cuidado de acompañar a Amelia. Llegada de los conjurados, reconocimiento de la mujer culpable: ¡crimen y condena-ción! Se sabe el resto. El virrey de Nápoles da un gran baile de máscaras a sus amigos de Massachussets; pero Nordenskjöld se desliza entre los enmascarados y mata a su desleal amigo que solo tiene tiempo para proclamar la inocencia de Amelia, como cumple a un caballero en tales trances.

Compréndese, sin que insistamos más en ello, el carácter novedoso e interesante que el libreto así rejuvenecido ha podido cobrar.

Es algo así como una *Vuelta al mundo en ochenta días*, re-alzada por la música de Verdi. La ópera ha ganado en interés sin que la lógica y el buen sentido hayan perdido gran cosa. En cuanto al color local, los intérpretes no han comprendido sino a medias el pensamiento nuevo del libretista.

Este consiste en acentuar de tal manera los diferentes caracteres de la pieza, que ella venga a ser como lo dice acer-tadamente su título, un verdadero *ballo in maschera* desde el principio hasta el fin. Cumple a mi deber de crítico sincero el declarar que, felizmente para nosotros, algunos de los can-tantes del Politeama han desempeñado su parte como si la pieza tuviera sentido común. Hemos logrado olvidar en cor-tos momentos que la escena pasaba en Massachussets.

Esos momentos “¿acaso necesitamos decirlo?” han sido aquellos en que la Tetrzzini estaba en escena. La valiente muchacha ha ido al fuego con su ardor y sinceridad habi-tuales, sin advertir siquiera de que casi nadie la seguía. Más le valía, por otra parte, estar sola que así acompañada. Con-siderándola confundida en esa compañía desastrosa, que no pocas veces compromete su éxito en lugar de realzarlo, no tengo valor para recordar que en ella también habría que criticar, ya la deficiente vocalización o la mala emisión de

las notas agudas. No quiero insistir en nimiedades que están cubiertas por la púrpura de un desempeño dramático lleno de brío generoso e instintiva nobleza. Sabemos todos que no es una virtuosa a lo Sontag o Nilsson, pero tiene alma de artista, como la Frezolini, capaz como ella de lanzar a sus flojos compañeros en un momento crítico, este grito apasionado: *crepiamo ma cantiamo!* Así como está, lo repito, incompleta y aun falible, la aplaudiré casi sin reserva, puesto que tantos aplausos anónimos saludan a las vulgaridades vecinas. Y mi crítica, si la formulo alguna vez a su respecto, tomará la forma de un consejo amistoso, porque ella sola en ese grupo de fatuidades inconscientes, es digna de ser aconsejada.

El barítono Medini desempeñaba el importante papel de Renato. No quisiera insistir en observaciones ya formuladas desde la noche de su estreno: su voz carece de vibración y fuerza en el registro elevado. Su experiencia le salvará siempre de un fracaso; sabrá esquivar el desastre, como esos capitanes que organizan juiciosamente su retirada, pero no tocará jamás el clarín de la victoria. Es lo que se llama en la escena francesa *una gran utilidad*. Todas esas cualidades apagadas no bastan para cantar *Un ballo*: al barítono le toca precisamente la melodía más exquisita de la partitura, y para decir cumplidamente esa elegía varonil: *Oh dolcezze perdute*, con su delicioso acompañamiento en arpeggios, es necesario tener una voz rica, y tan amplia que sienta el público no el esfuerzo para emitirla sino el esfuerzo para contenerla.

¿Repetiremos al señor Lucignani que, a pesar de sus dos o tres notas agudas de buen timbre y sonoridad, no tiene ninguna cualidad que le habilite para el gran repertorio dramático? Nos parece inútil reiterar la lección que no sería aprovechada. En cuanto a los demás, creo ingenuamente que el análisis de sus defectos sería tan eficaz como una invocación de las musas.

Allí no hay nada, nada. Una debutante, la señorita Gambogi, balbuceó la *canzone* del paje como el cántico de su primera comunión. Alguien me decía que esa colegiala sería la Margarita de *Hugonotes* o la Eudoxia de *La Hebrea*. Ha de ser una broma de mal género.

Y los largos bigotes blancos que surgían de su nariz como una doble cascada espumante. Las manos invariablemente juntas sobre el pecho, cantó sus responsos con religiosa unción y, hasta merece decirse con extrema-unción.

Está por terminar la temporada lírica: no ha despertado mucho entusiasmo y ha contado más derrotas que triunfos. No obstante, si se han de dar exactamente las siete funciones finales y desean los artistas dejarnos una última impresión favorable, me parece que deberían hacernos oír –fuera del problemático *Lohengrin*– *La Gioconda*, *Mefistofele* y el *Barbero*.

Así tendríamos la satisfacción de cerrar esta serie negra con un aplauso final.

P. GROUSSAC

Roberto en Colón¹

Se estrenó anoche en *Roberto el Diablo* la compañía lírica traída por Ferrari.

Seguramente, estamos dispuestos a reconocer los laudables esfuerzos hechos en beneficio del público por las empresas rivales que intentan destruir el arraigado monopolio del viejo coliseo. Pero es fuerza confesar que, hasta ahora, es muy dudoso el éxito de tan plausibles empeños, y que este año, como los anteriores, el estreno de Colón es el acontecimiento artístico del año y marca la verdadera apertura de la estación teatral. A este resultado concurren muchas causas: desde luego, la inferioridad colectiva y casi diríamos orgánica de las compañías que entran a la lucha. Los adversarios no se dan cuenta cabal de lo que vale un conjunto de músicos y coristas, muchos de ellos dirigidos de años atrás por el maestro Bassi, un grupo de artistas experimentados que van al fuego, sólidos y compactos, como los viejos tercios de la infantería española. Esos reclutas líricos que se lanzan sin víveres ni municiones, en desbandada montonera, al asalto de las obras más fortificadas del repertorio, revelan una inocencia superior a su corta edad. Ignoran el arte, desdénan la experiencia; pero con un candor inefable creen en la moneda falsa de los aplausos regalados.

Con el más intrépido desprecio por el valor absoluto de los tonos, hacen bajar a su nivel y aflojan toda una partitura, como sucedió noches pasadas y seguidas en el Politeama, para que el público entusiasta y sordo, bata palmas a un presunto *do* de pecho que es un simple *si* bemol de voz mixta. Ahí los tenéis, esta noche, casi al día siguiente día de fracasar

1. *La Nación*, N° 4748, domingo 23 de mayo de 1886.

en *Un ballo in maschera*, acometiendo a esa pobre *Hebrea* que los mejores artistas abordan con temblor. De nada dudan porque nada sospechan, ni siquiera que el público de hoy no está dispuesto a pagar a los cantantes de mañana.

Esta no es, empero, la única razón del indiscutible prestigio que conserva siempre el teatro Colón. No es tan solo por el temor de vernos complicados como testigos en el auto de fe en la calle Paraná, que anoche acudimos todos, como un solo hombre a la plaza Victoria. Es bueno que lo sepan los émulos de Ferrari: aun en igualdad de condiciones, la empresa que actúa en Colón, guardará siempre una ventaja decisiva. No es cuestión de acústica, ni siquiera de mejor situación: es un factor psicológico que todos contribuimos a colocar en la balanza. Colón no es para nosotros una sala ordinaria: es un nido de recuerdos e impresiones pasadas. De ahí, el que todos nos hagamos los cómplices inconscientes de esa victoria más o menos legal y acaso no siempre muy justificada.

Es posible que el nervosismo [*sic*] literario exagere un tanto esa impresión; pero ella es real y muchos la sienten sin analizarla. Después de un año transcurrido, entramos en Colón con la sensación vaga y esquisitamente melancólica con que penetramos en la casa donde vivimos alguna vez. Amargas o risueñas, todas las visiones del pasado se alzan al llamado del recuerdo, como esas blancas apariciones que reviven fantásticamente bajo la invocación de Bertramo. La musa Euterpe es la suprema hechicera; y con razón se anuncian y acompañan con música todos los misterios e incantaciones. Es que, para muchos de nosotros, las temporadas de Colón señalan algunas etapas de la lejana o próxima juventud. Bajo el efluvio sonoro de esa misma música, que acaricia nuevamente nuestro oído como las sílabas de nombre amado, parece que algo reviviera del pasado desvanecido, como las caídas hojas que agita por un

instante el remolino. Algunos buscan a su lado al testigo ausente que compartía y duplicaba su emoción. Otros recorren lentamente con la mirada la doble hilera de palcos, sufriendo por un vacío o un cambio de fisonomías como para una disonancia en la obra sinfónica. Tal es el atractivo melódico de Colón: por donde quiera hallamos caras amigas, fuera de las que ya conocemos y queremos bajo la sola recomendación de Rossini o Gounod. ¡Ay, pero cuántos faltan y no responden al llamado de la memoria! Es el pensativo perfil de un poeta prematuramente caído; la fina silueta de camafeo griego que resplandecía sobre el fondo purpurino de su palco como una joya en su estuche; es un busto de diosa joven que surgía del borde opaco como la realización, de todas las armonías desprendidas del poema y soñadas por el compositor...

Así la fantasía, ya triste ya risueña, vuela por la sala, asenándose de trecho en trecho, como un ave cansada, y el telón que se levanta para enseñarnos las ficciones del arte, no hace sino continuar el vago poema improvisado en nuestras almas por el coro apagado de los recuerdos. En cuanto a vosotros, amigos míos, políticos y comerciantes, calculadores y positivistas, todos los que blasonáis de escépticos y sin embargo habéis experimentado anoche algo de lo que acabo de describir, siento mucho humillaros con la revelación: pero durante una hora habéis sido poetas sin saberlo.

El elenco de la compañía que se estrenó anoche en *Roberto el Diablo* era en su mayor parte desconocido para el público de Buenos Aires. Agregaré en lo que me concierne personalmente que ni al tenor Stagno conocía yo de oído. Esta calamidad doméstica me priva del placer de comparar dos o tres veces por semana lo que es hoy con lo que fue, y parafrasear el antiquísimo estribillo: *aprended flores de mí...* No puedo, pues satisfacer directamente la ansiedad pública

acerca de este asunto trascendental: el tenor Stagno ¿ha perdido o no algo de su voz? Lo único que puedo asegurar desde ya para alejar toda inquietud, por más que la modestia del cantante haya de sufrir por el elogio, es que de hoy en adelante no ha de perder mucha; aunque Roberto la juegue como los caballeros sicilianos de la ópera, quienes dicho sea de paso, me parecen, simples afiliados de la *maffia* palermitana.

Pero antes de dar mi opinión sobre la interpretación de anoche, ruego humildemente a los cantantes que me permitan dirigir un corto saludo a Meyerbeer. Bien sé que hoy más que nunca es cierto aquello de que todo está dicho. Seguramente *Roberto el Diablo* es una de las obra más célebres de la música dramática moderna. Pero supongo que no ha de ser más conocido de los *dilettanti*, que del sacristán el altar mayor. No obstante, nunca pasa este modesto funcionario ante el símbolo de su culto sin una genuflexión. Toléreseme lo mismo a mí, sacristán indigno pero fervoroso del culto musical, ya que no podría decir *modesto* sin ser acusado de inmodestia. Déjeseme ser tan ridículamente anticuado, que me preocupe mucho más el autor de la obra original que los vendedores de las reproducciones, y considere más importante un solo compás de la partición que todas las pruebas y hazañas de la repartición.

En la grandiosa tetralogía de Meyerbeer, *Roberto el Diablo* ha tenido esta singular fortuna, de sufrir a medio siglo de distancia los ataques más violentos y acerbos. A su aparición, sabe todo el mundo que la grandiosa partitura no triunfó sino después de encarnizados combates. Hallábanlo complicado y simbólico en demasía los adeptos de Boildieu y los adoradores de Rossini que no comprendían *Guillermo Tell*. Pero la efervescencia romántica de 1830, la iniciación progresiva de los profanos franceses e italianos a la música alemana gracias a

los conciertos clásicos de Habeneck, fueron otros tantos estimulantes para que el público adoptara y finalmente aclamara universalmente la ópera innovadora. Hoy, por supuesto, a nosotros que admiramos, no sólo a sinfónicos como Schumann y Mendelsohn sino a dramáticos líricos como Wagner y sus buenos discípulos, nos parecen fenomenales los asertos de los críticos del año 30 que encontraban *Roberto* árido, incomprensible y totalmente desprovisto de melodía. Dispuestos estaríamos más bien a dar razón a los que critican, en la frondosa partitura, no pocos vestigios de convencionalismo italiano y un lujo de adornos parásitos que raya en abuso.

Pero he aquí que, después de medio siglo de carrera triunfal por las cinco partes del mundo, la música de Meyerbeer y especialmente el *Roberto* vuelve a sufrir el embate de los sectarios musicales. Esta vez son los novadores de Bayreuth los que declaran absurda y necia la concepción lírica de Meyerbeer. Acusan de infantil su melodía y de charlatanesca su instrumentación, únicamente encaminada al efecto sonoro. Son terribles estos algebristas del arte, y lo peor de todo es que conocen profundamente su oficio y son sinceros.

Nadie por cierto pretende ya defender algunas páginas realmente deplorables de Meyerbeer e indignas de su genio. En *Roberto*, por ejemplo, la famosa siciliana: *Sorte amica*, las coplas de Alice: *Nel lasciar la Normandia*, y algunas otras melodías populares, son vulgaridades que deben su efecto inmediato al rimo o a la sonoridad. El ritmo sobre todo es el grosero incentivo de las muchedumbres: de ahí el éxito infalible de los pasos dobles y la música de baile ante el público. Si habláis de música con un profano, podéis afirmar de antemano que no recuerda de las óperas que admira sino los pasajes fuertemente ritmados: para no citar sino un ejemplo, mencionaremos el imprecadero *La donna é mobile* que no

pasa de una mazurka trivial. Es en virtud de la misma ley fisiológica que el tambor es, como dice Shakespeare, el gran excitador de coraje, y que también nuestros gauchos del interior han reducido al solo bombo su orquesta de baile.

Tampoco deja de haber algo de verdad en los reproches que se formulan contra las transiciones bruscas, cambios de movimientos y repentinas oposiciones de modos de Meyerbeer. Defectos son estos que se encuentran a cada paso en *Roberto*, y que por muy conocidos descuidamos de señalar. Concedemos, pues, el exceso de sonoridad, y la banal profusión de los adornos, como en el aria de entrada de Isabel; pero dicho todo eso, queda todavía en el crisol de la crítica el oro puro del genio. Inspiraciones melódicas como la romanza de Alice, casi todo el tercer acto con sus dos dúos, su evocación y su maravilloso baile fantástico: las dos cavatinas del acto IV y todo el quinto que termina triunfalmente en el gran *terzetto* y el coro religioso. Todas esas páginas suaves o fuertes que son flores exquisitas resaltando por entre la más amplia y frondosa vegetación instrumental que antes de los *Hugonotes* se haya conocido, son el múltiple e inagotable testimonio de un genio creador. Los hay más elevados y sublimes, los hay menos laboriosos y esforzados, arriba de Meyerbeer se ciernen Mozart y Beethoven; pero no hay uno solo que haya estremecido hasta ese punto las gentes congregadas, haciendo correr por las vértebras humanas el calofrío de la pasión y del terror.

Antes de entrar en los detalles de la interpretación vocal, yo que prefiero una gran sinfonía a todas las óperas del mundo, no puedo dejar de aplaudir la orquesta del teatro Colón. Desde los primeros compases del *andante* que abre la ópera, se dio a conocer de nuevo el eximio director que sabe elegir sus elementos musicales, infundirles entusiasmo y conducirlos a la victoria. Merecen felicitación especial los

primeros violines, flauta y clarinete, el violoncelo por su admirable preludio del tercer acto, así como los dos fagotes que ejecutaron cumplidamente el difícil ritornelo de introducción al baile fantástico. Dada la precipitación del estreno y la premura de los ensayos, no podíamos esperar que los coros marcharan irrepudablemente: por ejemplo, el ataque del *wals infernal* y del *strano evento* en el IV acto han dejado algo que desear. Pero el conjunto parece satisfactorio: hay sonoridad vocal y suficiente apostura. Confiamos en que antes de una semana estarán del todo amalgamados.

Ahora entremos de lleno a la interpretación de los papeles principales.

El bajo Tamburlini y la mezzo soprano Adelaida Morelli han sido justamente aplaudidos, a pesar de no estar completamente en voz el primero, y hallarse la segunda bajo la natural emoción de un primer estreno.

Ninguno de mis lectores ha olvidado al excelente cantante, concienzudo y modesto que se reveló hace dos años en *Mefistofele* y *Lucrezia Borgia*. Tamburlini es un bajo cantante de voz vibrante y llena, poco flexible, incapaz de matices, pero siempre segura y afinada. Inútil sería agregar que el formidable papel de Bertramo, el más difícil del repertorio, es uno de los menos adecuados para su voz y que después de mostrarse muy aceptable en *Roberto*, está seguro de recibir excelente acogida en las demás óperas. La señorita Morelli, la otra laureada de anoche, se presentó, como ya dijimos, algo paralizada por la emoción. En su aria de entrada: *Invano il fato*, extraordinariamente recargada de adornos, trinos y escalas, flaqueó algún tanto así en los ataques como en la vocalización. Pero desplegó grandes cualidades vocales y dramáticas en la famosa cavatina *Roberto, o tu che adoro*; y recibió una merecida ovación.

Se estrenaba también el tenor ligero Paroli haciendo de Rambaldo: tiene vocecita blanca, de poco alcance y escaso volumen pero afinada; además, mostró bastante inteligencia y soltura en su desempeño escénico.

Acaban de decirme que la soprano, Sta. Bellincioni, estuvo seriamente indispuesta ayer y que sería erróneo e injusto abrir opinión sobre sus aptitudes, por su estreno de anoche. Acepto la disculpa que me ahorra crueldades inútiles y deseo que muestre *prima donna* vuelva por su comprometida fama. Anoche, efectivamente, su voz frágil e insegura, no parecía capaz de satisfacer las exigencias del público de Colón. El timbre es sumamente agradable en las notas centrales, si bien la voz carece de fuerza y vibración en el registro superior. Pero aceptemos la promesa de una exhibición mejor en cuanto desaparezca la indisposición de la artista. Sus dotes físicas no son extraordinarias, y en cuanto a su interpretación del papel de la sencilla y tierna Alice, me ha parecido un contrasentido. En su escena del tercer acto, cuando espera a su novio, ostentaba unos ademanes de despecho nervioso completamente fuera de lugar. En lugar del ángel bueno de Roberto, teníamos a la mujercita que hace escenas. ¡Menos naturalismo, señorita Alice!

No encuentro forma templada y concreta para caracterizar el estreno del *commendatore Stagno*. Anteanoche en la prueba general (que no es tal cosa en Buenos Aires, pues se presenta y canta quien quiere) me causó una impresión tan extraña con su actitud solemne y pretenciosa, que me preparé para escuchar al fénix de los tenores y borrar por siempre de mi memoria a Gayarre y Tamagno...El *commendatore* se dignó arrullar *sotto voce* los recitados del primer acto y hasta cantar con bastante virtuosidad aunque sin fuerza la famosa *siciliana*. Como el público cometiera la impertinencia de no estrellarse en ovaciones, el ilustre tenor resolvió en el acto

retirarle su protección. No importa, murmuré para mí, ahora aplaudiremos el dúo con Isabel; pero el incomparable artista persistió en tratarnos con rigor, y no hubo dúo. ¡Habíamos herido su susceptibilidad! “Pero ante nuestra actitud sumisa y arrepentida, dije a un amigo mio, no dude V. de su clemencia, espere el tercer acto para revelarse”.

Vino el tercer acto con su *terzetto* para voces solas —baste máltrecho, sea dicho de paso—: el célebre tenor no se dejó oír. Es que se reserva para el célebre grito, la piedra de toque de los cantantes, que Tamagno lanzaba como un estallido de clarín: *Dei cavalieri*. No hubo *cavalier* ni cosa parecida: todo fue suprimido por el airado tenor. En cuanto al cuadro fantástico que sigue, el *commendatore* dejó caer unas cuantas palabras de sorda condescendencia y su rigor se extendió hasta las pobres bailarinas, generalmente desairadas y tristes, pero tan condescendientes. No hubo poder humano: tanto que en el cuarto acto, cuando el imponderable cantante murmuró con su voz abdominal: *no, no*, etc., que es su parte más culminante en ese dúo, nadie dudó ya de que esa enérgica negativa se dirigía al desgraciado público. Por eso es que nadie se sorprendió cuando se alzó el telón y en el terrífico silencio de las grandes catástrofes, se presentó un tío correctamente vestido de saco gris y pantalón ídem y anunció lúgubrementemente que *il signor commendatore* no se encontraba con disposición para cantar. Y el buen público porteño inclinó la cabeza ante la terrible sentencia: procuró el paraguas, miró al soslayo, salió ¡¡y no hubo nada!! Lo único que me permitiré extrañar en ese desenlace es que el ilustre *commendatore* descienda de su dignidad hasta el punto de mandar mensajes con un sirviente sin librea, pues no puedo creer que sea un alto empleado de la empresa, un *régisseur* correcto el que se atreva a dirigirse al público selecto de Buenos aires sin el traje y los saludos de rigor.

En París... pero en París esas cosas no suceden; en Madrid, hace dos años, el público encontró conveniente silbar a Masini... Vino un director a pedir disculpa por el desacato del cómico, pero vestido de levita negra: no se le dio tiempo para saludar, y tuvo que correr a buscar el frac y los guantes blancos reglamentarios.

He referido la inaudita algarada de un ex-tenor cuya inconmensurable fatuidad parece que ha crecido a medida que su voz se extinguía, y que no ha aprovechado la severa lección que el crítico teatral del *Figaro* infligiera a sus grotescas pretensiones.

No tengo que dar consejos al público y si él no se siente agraviado por tamaña insolencia, y sigue dispuesto a tolerar los desacatos de un viejo cantor sin voz, no seré yo quien le muestre cómo se ejecuta a los que tienen el oficio de divertirnos y salen de su papel. Yo por mi parte estoy desagraciado.

El incidente es sensible, sobre todo para los buenos elementos de la compañía: para Bassi y su orquesta, para los artistas concienzudos y modestos que han demostrado que tenían buena voluntad y aptitudes; por fin, para la empresa que, con pérdida de Amelia Stahal y Menotti, ha sufrido ya un golpe bastante serio. Pero dada la inequívoca actitud del público para con el matusalénico tenor, paréceme que la solución puede ser pronta y radical: es el célebre dicho de Albuquerque: ¡a su casa el anciano impotente!

P. GROUSSAC

La temporada teatral¹ [*Il Trovatore*]

Continúa en ambos coliseos la serie de funciones de las fiestas mayas. Por motivos ajenos a nuestra voluntad no pudimos presentar oportunamente a nuestros lectores los nuevos artistas que se exhibieron en Colón el domingo y anteanoche en el *Trovador*.

Repararemos hoy esta omisión involuntaria. Por otra parte, ambas representaciones de la misma ópera no han diferido sensiblemente: en la noche del 25, la compañía abrió la función con el Himno Nacional malísimamente cantado, y la cerró con el último acto de la ópera ejecutado ante la sala casi vacía, a consecuencia de un incidente que ya tenemos relatado.

Debutaba en el papel de Manrico el joven Prévost. La única fama que le precedía —y seguirá precediéndole— es la de poseer una voz extraordinariamente aguda y fuerte que le permite emitir con calamitosa facilidad las notas mas elevadas del registro. Lanzó el famoso *do* de pecho del tercer acto, y lo repitió sin esfuerzo aparente en medio de los atronadores aplausos del paraíso. Creemos que es cuanto puede decirse en su obsequio. Por lo demás, ningún arte de cantante o de actor. La misma voz es de timbre nasal, demasiado abierta, articulando palabras como si todas las sílabas concluyeran en *é*, y comenzando cada frase como un golpe de pistón. El timbre recuerda exactamente el del clarinete, pero un clarinete formidable que sufriera la tensión de cuatro atmósferas.

Este joven tenor se reveló a los parisienses, en la ópera popular (*Château-d'Eau*) hace cinco años. Cantó el *Trovador* ocho o diez veces, repitió sus *do* de pecho desde el fondo del

1. *La Nación*, N° 4751, jueves 27 de mayo de 1886.

teatro hasta la concha del apuntador, y finalmente aburrió a todo el mundo con sus gritos sempiternalmente iguales. Desde entonces ha recorrido todos los *Château-d'Eau* del universo cantando en donde quiera el *Trovador*, sin dar un paso adelante en el sentido artístico. Anteanoche, una parte del público le significó que se contentaba con un solo *do* por función, pero no lo entendió así el convencido atleta: hizo levantar el telón, se puso en facha y estalló nuevamente la trompeta de Jericó. Tal es el tenor sin gracia que alternará este año con el tenor sin fuerza de la compañía Ferrari.

El barítono Pozzi demostró también que poseía una voz fuerte y bien timbrada en el medio, si bien menos vibrante en el registro alto. Para todo lo demás, *ut supra*: es el Prévost de los barítonos.

Se nos dijo el domingo que la señorita Sartori tomó el papel de Azucena por indisposición de la titular: es probable que lo conservaría después en virtud de la velocidad adquirida.

Su voz de *mezzo soprano* es insuficiente para ese papel de verdadera contralto, y todas las violencias de una gesticulación excesiva no reemplazan la experiencia de que carece la joven y redondeada cantante.

Este último reproche no podría dirigirse sin injusticia a la señora Cattaneo que hacía de Leonor. Es una respetable artista, cuya voz desigual tiene todavía buenos restos, como dicen los franceses. No le falta nada para ser excelente; más bien le sobra. Se nos dice que la señora Cattaneo tiene una gloriosa foja de servicios y no nos cuesta creerlo: después de esta campaña tendrá todos los derechos posibles a una honrosa jubilación.

En resumen, la segunda exhibición de la compañía no contribuye a despertar locas esperanzas.

Parece que después de los años de prosperidad y abundancia hemos llegado al período de carestía de que habla el

sueño de Faraón. Consolémonos con pensar que no son siete las “espigas delgadas” que nos presagian el lúgubre porvenir.

Por haber coincidido con el estreno de Colón, no asistimos el pasado sábado a la primera representación de la *Hebrea* en el Politeama. Formulamos entonces nuestras dudas acerca de la posibilidad de un buen éxito, dada la dificultad de la partitura y la inexperiencia de muchos elementos de la interpretación. Quisimos aprovechar la segunda representación que se dio anoche, para asentar un juicio fundado y no por mera conjetura. Fuimos, pues, al Politeama con el deseo sincero de vernos obligados a rectificar nuestro pronóstico.

Digámoslo sin ambages, los dos primeros actos que hemos podido oír, y son indudablemente los más importantes de la partitura, nos han parecido generalmente satisfactorios por lo que toca a las partes principales y aun excelentes en dos o tres momentos.

No se trata, por supuesto, de considerar la ejecución de las masas corales ni aun de la orquesta: todo ello es insuficiente, incurablemente mezquino y descolorido; en cuanto al aparato escénico del primer acto, pide limosna. Pero los cuatro intérpretes principales han demostrado una buena voluntad que debemos tenerles en cuenta.

La Tétrazzini ha sido feliz en sus frases del primer acto y en el enérgico *terzetto* que finaliza el segundo. El tenor Lucignani ha revelado dotes vocales nada comunes en el papel de Eleazar, que está casi todo entero en el registro agudo. No ha flaqueado sino en ese *anatema*, que es el escollo de casi todos los tenores.

El tenor ligero De Lucia ha dado una prueba de gusto y acierto al aceptar el papel de Leopoldo que no es secundario sino por desaparecer desde el tercer acto: en realidad es tan importante como el de Eleazar durante los dos primeros.

Ahora bien, todo eso se refiere a la *Hebrea* italiana: si se tratase de la *Juivre* genuina, tal cual la concibió Halévy y se representa en francés, cuando hay buenos artistas, el caso sería muy diferente. Esto no es la *Juivre*: es decir, la tragedia lírica más profunda y patética del repertorio. La superioridad de esa obra maestra del género triste, sin un rayo de sol, no la sospechan los jóvenes cantantes del Politeama: está toda en la belleza y novedad de los recitativos, que deben ser cantados como melopeyas, y no dichos en media voz. En las melodías y la instrumentación Halévy tiene superiores; pero en la expresión dramática del recitado, puede decirse que no tiene rival.

Muchas otras observaciones tendríamos que apuntar, como ser la deformación de los ritmos, y en la parte de Raquel, un tinte sentimental y elegíaco que no está en el carácter de la enérgica *Hebrea*. Pero el espacio nos falta y preferimos quedar sobre la impresión relativamente buena de la interpretación.

Un deber de imparcialidad nos llamaba a Colón, donde se repetía *Roberto*. Esperábamos alcanzar el tercer acto, que es el más característico de la obra: desgraciadamente no hemos podido sino escuchar los ecos generalmente satisfactorios que nos llegaban después del tercer entreacto, para consignarlos bajo la responsabilidad del público.

La interpretación de los dos últimos actos por las señoritas Morelli y Bellincioni y el bajo Tamburlini ha sido igual a la primera vez. Lo mismo diremos de la orquesta y los coros que poco dejan que desear.

En cuanto al tenor Stagno, que jugaba anoche una partida muy importante y tenía empeñada en ella su reputación pasada, nos parece que la ha ganado. Tenemos que referirnos principalmente, lo repetimos, a la opinión general. En cuanto al quinto acto que hemos oído, podemos consignar como opinión propia que Stagno ha cantado con acierto y

sentimiento las bellas frases de la “plegaria” y las del terzetto en que su voz podía sobresalir.

Ha sido aplaudido en dos o tres ocasiones y con justicia. Tal es el inventario de la representación en lo que hemos podido presenciar.

Todo ello no quita un punto a lo que declaramos después de la primera función. Nuestra apreciación severa pero justa subsiste por completo. El juicio que formulamos comprendía dos reproches: el primero, que Stagno no cantó como pudiera y no guardó la actitud que corresponde a un artista ante el público; el segundo, que no tenía ya voz suficiente para el registro lírico de fuerza.

El mismo Sr. Stagno ha demostrado la exactitud del primer cargo, cantando a medias el papel que no hizo sino indicar la primera vez. En cuanto a lo segundo, está en la conciencia de todos los que han seguido su carrera durante los últimos años; y por otra parte, se comprobará antes de quince días.

Pero lo esencial, lo repetimos, es que anoche produjo la ilusión de un cantante con suficiente voz para hacerse aplaudir. Esa voz no existe, como no existía la de Mario en sus últimas temporadas, como no existe hoy la de Faure. Pero los que han sido excelentes en su buen tiempo se fabrican una segunda voz artificial que, hábilmente manejada, empleada con una economía infinitesimal y aprovechada para los cuatro o cinco momentos propicios, puede todavía gustar y arrancar el aplauso.

Ese aplauso intermitente se lo tributaremos a Stagno cuando lo merezca, sin que nos cueste un esfuerzo esta manifestación.

El culto de la verdad que guía todas nuestras palabras nos impone igualmente la franqueza en el elogio y en la crítica; y saben los que nos conocen que la vehemencia en la apreciación severa o lisonjera no arranca sino de un móvil

que puede proclamarse en alta voz: la pasión del arte bajo todas sus formas; del arte que consuela y fortifica cuando se lo ha amado más que la fortuna, más que los goces materiales, más que todo en el mundo.

P. G.

Entreacto¹

Alegretto assai

Según el sistema filosófico de las compensaciones, no hay mal que por bien no venga. Es así cómo la indigencia del repertorio lírico actual, que se revela por la repetición de lo mismo por los mismos en ambos coliseos, dejó anoche mano sobre mano a la crítica teatral. Aprovecharé la coyuntura honesta que se presenta para retozar un momento sin norte ni dirección en los campos de la fantasía.

Confieso que me siento empapado, inundado, saturado de exhibiciones mediocres y malogrados estrenos. Basta por ahora: *pietà, mio Dio!*; como ese cónsul Duilio, de púnica memoria, que vivía desesperado con su escolta de músicos, pido a los elencos teatrales un día de tregua. Por más que se ame a la música, llega a parecer excesivo el precio por que la brindan. Quiero figurarme por un instante que está realizado ya el último progreso de la industria lírica, que consistirá en escuchar la ópera sin ver a los operarios. El micrófono Ader es un encaminamiento a ese ideal. ¡Oh, delicia! Poder saborear desde su casa la partición de un gran maestro sin soportar el blanquear de ojos del tenor, el movimiento de fuelle jadeante de la *prima donna*, la imponderable vulgaridad de los coristas; cerrar la comunicación telefónica en el momento de la sempiterna cadencia y antes de los estruendosos aplausos de la barra; beber a solas o bien acompañado, en el silencio y la penumbra de su habitación esa copa de poesía que el genio brinda; ¡y marcharse en alas de la imaginación al encantado país de las leyendas!...

1. *La Nación*, N° 4754, domingo 30 de mayo de 1886.

Pero, lo repito, la audición telefónica no es sino un paliativo. El verdadero remedio está en el perfeccionamiento del instrumento vocal discurrido por Helmholtz. Se llegará seguramente al timbre humano como se ha alcanzado ya la articulación silábica. En cuanto a la acción automática del títere cantante, no ofrece dificultad.

El mecanismo de la interpretación escénica es de una sencillez primitiva: la diestra en el corazón o en el puño de la espada, para los hombres; las manos juntas y el seno a compás de émbolo para las *donnas*: todo ello queda al alcance del más infeliz fabricante.

No se hable de los coros: basta una articulación del brazo derecho que lo haga levantar cada cinco minutos como quien toca la campana. ¡Oh, serán felices los *dilettanti* del siglo veinte! Ignorarán estas caricaturas de interpretación que deforman las obras sublimes y las rebajan al nivel de ejercicios acrobáticos. No conocerán las florituras parásitas con que los “artistas” de la laringe corrigen la inspiración de Meyerbeer, que se cansó de esperar veinte años a un cantante inteligente, y murió sin dar con un Vasco de Gama presentable.

El mes pasado, a propósito del estreno de Gayarre en la Opera de París, el crítico Lassalle señalaba como el gran síntoma de nuestra decadencia la importancia creciente de los cómicos. Ya no se contentan con ganar los emolumentos de Cora Pearl en sus buenos años: exigen lo que las Cora Pearl no ambicionaron jamás: la consideración, los honores, la “gloria” [*sic*]! Esas cabezas huecas de loros cantores o habladores se consideran los colaboradores de los que inventan y crean. Los parias que no se enterraban en sagrado hace dos siglos, aunque se llamasen Molière y tuviesen el buen gusto de ser detestables cómicos, tratan hoy de igual a igual con los artistas y pensadores. ¡Qué digo! Los “artistas” son ellos y dispensan su protección a compositores y dramaturgos.

Idéntico síntoma se notó en el último siglo de la civilización romana. La descomposición interna del mundo antiguo se reveló exteriormente por la glorificación de los histriones. Hay en la *Antología* centenares de epigramas laudativos para funámbulos y cortesanas, y una intensa melancolía se desprende de esas ofrendas impuras, de ese descenso en la admiración. Entonces como hoy, la fruta podrida se caía del árbol social; la humanidad presa de incurable tristeza, buscando por doquiera el remedio a su tedio mortal, consideraba como bien supremo el sensual deleite que impide pensar, y deificaba a los que cifraban su orgullo y anhelo en ser la *res irrisoria*, los instrumentos de pública diversión.

No sé por qué han salido irresistiblemente de mi pluma estas reflexiones. En todo caso, ellas no son el resultado del espectáculo actual. No las aplico a tal o cual individuo, sino a la especie histriona; y podría un lector curioso encontrarlas emitidas con mayor extensión y energía en una correspondencia mía de París, bajo la impresión inmediata de los primeros cómicos del mundo. No soy insensible a la habilidad de un actor o al acierto de un cantante; pero todo eso es de orden inferior y no puede llamarse arte sino por un sentido abusivo de la palabra. Pago como cualquier otro para oír a un buen actor como pagaría para no oír a uno malo; pero en el fondo y de bastidores afuera, Coquelin y Bilboquet me inspiran absolutamente el mismo aprecio.

Puesto que estamos entreacto y he llegado sin sentirlo a este terreno personal, no veo inconveniente en detenerme en él unos minutos. En las ciencias de observación hay un error especial para cada observador, que depende de su organismo propio y que se llama su *ecuación personal*. Esta ecuación existe también en la crítica, y sin atreverme a entrar en el análisis minucioso que me creería capaz de aplicarme imparcialmen-

te pero que sería poco interesante para mis lectores, puedo decirles sin afectada modestia que no pretendo más que otro expresar con mis opiniones la exacta e infalible verdad. Fuera de los errores de detalle que puedan escapar a toda improvisación, es seguro que todos sufrimos el efecto de una especie de refracción que desvía el rayo de luz intelectual. Lo único que es necesario introducir siempre, en la buena o mala fabricación literaria, es la conciencia y la sinceridad. La primera condición es muy onerosa cuando se la lleva al extremo: aún después de veinte años de estudio y prácticas diarias de las letras, ella condena al escritor a una labor sin tregua ni descanso. Se llega a padecer por momentos algo parecido a esa *enfermedad de la duda* que ha descrito Ribot en un libro reciente, y se traduce por una preocupación realmente mórdida de acopiar datos justificativos y piezas de convicción. Por mi parte, confieso que no soy sino un *doctus cum libro*, y de nada estoy seguro lejos de mis estantes. Aún cuando sólo se trate de escribir diez renglones sobre una ópera que conozco de memoria, necesito rodearme de libretos y partituras, escucharlas en el piano una o dos noches, fatigar al ejecutante con mis preguntas y pedidos de repetición –pues soy incapaz de descifrar yo mismo tan complicada algarabía– y aun después de todo eso y mis lecturas estéticas anteriores, no tomo la pluma sino con desconfianza y vacilación. A eso llaman algunos periodistas privilegiados y contentos de sí propios, petulancia y falta de preparación. ¡Ah! Seguramente, no sé la música en el sentido profundo de la expresión. Pero ¿queréis saber mi opinión a este respecto? Las mejores críticas musicales son las de los literatos que tienen pasión por la música. Basta comparar las de Berlioz que era músico con las de Fiorentino que no lo era, para resolver ese punto en discusión. ¡Ser músico! Acaso creen serlo los traganotas de profesión u ocasión que

martillean despiadadamente el teclado o soplan día y noche en un caño de cobre o madera, quedando tan ignorantes de la belleza musical como el tipógrafo del original compuesto. Cuando uno es músico debe escribir melodías y no reflexiones sobre los efectos de las melodías. Tal es mi parecer, salvo el más autorizado de los que ignoran con igual convicción la música y la literatura.

Y todo ello es más evidente todavía cuando de óperas se trata. La ópera es una combinación compleja de elementos históricos, filosóficos, literarios y musicales; fuera de los secundarios y accidentales que se refieren al desempeño escénico. Para juzgar de los últimos basta tener sentido crítico y oído ejercitado; pero para juzgar los primeros con igual autoridad sería menester una preparación enciclopédica y una abertura de espíritu poco comunes en todas partes y que, seguramente, quien las poseyera no habría de congregarse sino por excepción a la confección de crónicas diarias.

Compréndese, sin más explicaciones, por qué razón los galopines de letras no miran ni admiran en la ejecución de una ópera sino el garganteo más o menos feliz de los solistas. Admirar implica la idea de mirar delante de sí: ahora bien, lo que tienen delante es el *commendatore* Stagno o cosa por el estilo. Lo demás, es decir, el arte, la historia de la filosofía; la propiedad de los trajes y decoraciones; la comprensión de la obra por el intérprete: todo eso se pierde para el vulgo en la región de las nebulosas. Casi nunca, por otra parte, sabe mucho más el cómico que el espectador; de ahí una corriente de simpatía establecida: no sé nada y no sabes nada, luego eres un gran artista. ¡Y cuando se piensa que es ese mismo *profanum vulgus*, igual en todas partes, que martirizó a Berlioz y Wagner, y persigue siempre y donde quiera como enemigos públicos a los talentos originales!

Está muy lejos de mí la idea de reprochar a la crítica teatral de Buenos Aires su falta de talento o competencia: cometería al hacerlo una falta de gusto y hasta cierto punto de gratitud. Un amigo mío, gran lector de diarios, me ha dicho que casi no hay un solo papel impreso que haya dejado de preocuparse directa o indirectamente de estas crónicas de la de *La Nación*: es una atención completamente desinteresada, pues no está ni estará correspondida. El ignorante da su ignorancia y el envidioso su envidia, es el óbolo de huérfano intelectual o moral. Repito, pues, que esos homenajes fraternales de la prensa literaria y artística obligan mi gratitud, y aprovecho esta ocasión para manifestarla públicamente.

Alguien podría encontrar, quizás, que esa preocupación excesiva de lo que dice el vecino de mismo oficio conserva cierto dejo a pedantería de aldea, que no se ve en París o Milán a los críticos ocupados de tales fruslerías, que el mejor modo de sostener su opinión es emitirla con talento y novedad haciendo caso omiso de las opiniones adversas que otros emiten con igual derecho, y que, por fin, esa manera de proceder revela excesiva modestia, pues la contradicción es una forma de plagio, el plagio por razón inversa... Pero, cualquiera de nuestros mozalbetes de letras contestaría que aquí no estamos en Milán o París, y francamente, la contestación sería contundente.

En primera fila de los “críticos” que me hacen el honor de tomarme en cuenta, figuran algunas ilustraciones hispano-americanas. Desde Buenos Aires hasta Catamarca, hace treinta años que suena el literato *Flor-de-un-día*, que ha abordado con igual éxito la oratoria sagrada y la crónica profana. Es el amigo de los predicadores y de los artistas: a veces equivoca el papel y lanza un *asperges hysopo* a la *prima donna* o un sentido *bis* al padre Jordan. Pero todo el mundo le perdona estas ausencias, por los grandes servicios que tiene prestado a su país.

Flor-de-un-día ama el arte bajo las dos especies del drama español y de la ópera italiana, sin desdeñar por eso la zarzuela a quien dedica uno que otro pasacalle; en el fondo, creo que esta es su preferida, su sultana validé. A fuer de crítico musical, es sordo como quince tapias; pero ha descubierto y admira profundamente a Blaze de Bury, cuyo nombre él pronuncia: Blas de Aburri. Su especialidad es una inocencia pastoril que seduce a las muchachas que tenían veinte años en 1860. Entre otras cosas juveniles, ha descubierto que desde “los primeros compases de la introducción de *Roberto* se descubre la lucha del bien y del mal”. Echad la sonda a ese pozo: el clarinete representa el bien y el trombón el mal; hace un cuarto de siglo exactamente que sirve al público esta cuajada, y parece que dicho público vuelve siempre a pedir. *Flor-de-un-día* es inmortal.

No puedo cerrar más dignamente esta charla dominiguera que anunciando a la república que el domine Lucas ha bajado nuevamente al estadio de la prensa. Ha preferido abandonar por ahora su antigua armadura magullada con tanto golpe recibido en defensa de Hermosilla. Durante la presente temporada se pondrá en ridículo bajo el nombre y título ya expresados. Es un excelente sujeto; merecerá algún día el epitafio del *Atra-troll* de Heine: *dansant mal cependant; pas de talent, mais un caractère!* A falta de Rafael Calvo, el nunca bien llorado, se ha apasionado en el acto de Roberto Stagno. Desde el primer momento le ha enderezado un “himno” que tiene arranques alarmantes. Su primer cuidado al empuñar la tizona de la crítica ha sido revelar al público sus secretos padecimientos: parece que una zurra ya remota ha degenerado en urticaria crónica, y aparece desde el primer momento rascándose con una energía febril a la vista y paciencia de todo el mundo.

El diario que le ha enrolado nos anuncia que es argentino, y poeta argentino y profesor argentino; por poco le declara riojano para asimilárselo mejor.

A título de tal y de galán extremeño en literatura, estaba designado para apreciar en sus más delicados matices la comedia francesa y Sarah Bernhardt. Por este mes, se concretará a celebrar en prosa y en verso la gloria de Stagno: *Roberto, o tu che adoro!* Cree en todos los santos del calendario español y hasta en la voz “vibrante” del nuevo ídolo. No ha descubierto todavía que los “acentos” del célebre tenor son efectos de una consumada ventriloquia; y que el justipreciado cantante, para darnos una hora de fugitiva ilusión, pide a la ciencia, como los enamorados seniles la víspera de una aventura, un suplemento de inspiración.

El público está de parabienes. Pero una duda terrible me asalta: en el caso de producirse una rivalidad intestina entre la crítica larga como lazo y la redonda como cedazo ¿por cuál de las dos se decidiría el disputado tenor?

Devine si tu peux et choisis si tu l'oses.

P. GROUSSAC

Rigoletto en Colón¹

El teatro de Víctor Hugo, con sus frenéticas situaciones, colorido romántico y arrebatado lirismo tenía que ser, como ha sido, una mina inagotable de libretos de ópera. Creo que tan solo su último drama, *Les Burgraves*, ha escapado por su irreducible disformidad a la desgracia común. Para *Hernani*, *Ruy Blas* y otros, esa desgracia era llevadera, gracias a la distancia respetuosa que conservan las partituras respecto del drama original; pero en lo que toca a *Le Roi s'amuse*, puede decirse que ella ha sido completa: *Rigoletto* ha suprimido a Triboulet.

Lo curioso del caso es que nadie sospechó este doloroso acontecimiento hasta la segunda representación del drama, que tuvo lugar en 1882, cincuenta años después de la primera. Sabe todo el mundo que esta *reprise* tuvo lugar en la Comedia Francesa, en medio de un aparato nunca visto, vivo todavía Víctor Hugo y en plena posesión de su gloria. La función anunciada como una apoteosis se convirtió irresistiblemente, mal grado el respeto general y la perfección del desempeño escénico, en un entierro. Eso sí, un entierro de primera clase, una solemnidad de exequias inaudita: el *De profundis* fue cantado por los primeros cómicos y ante la concurrencia más numerosa y selecta que desear se pudiera. Pero la realidad se impuso desapiadadamente: el "rey" que antes se divertía, había muerto para siempre y era la sombra de *Rigoletto* la que pisoteaba el cadáver de Triboulet en la bolsa del bandido Sparafucile.

Me tocó asistir a una de las últimas representaciones, y sabe Dios si llevaba el ánimo prevenido a favor de la obra

1. *La Nación*, N° 4756, miércoles 2 de junio de 1886.

consagrada por mis entusiasmos juveniles. Encontré a Got, irreprochable en Triboulet; la voz caliente de Muoset arrullaba deliciosamente su dúo de amor con Blanca Bartet... Pero todo aquello me pareció, nos pareció, imponderablemente fósil y glacial. Las chuscadas del bufón, que nunca fueron muy felices, retumbaban en el silencio lúgubre como los chistes melancólicos de Hamlet en el cementerio: *Alas, poor Yorick!*... Esperábamos todavía la gran escena del último acto; pero cuando entró Francisco I exclamando con desenvoltura, desde la puerta de la taberna:

Quelle fille de'amour delieuse et folle!

Las palabras italianas comenzaron a cantar en mi oído los primeros compases del *quartetto* de Verdi, y fue imposible seguir los grandes versos alejandrinos.

Esta fúnebre impresión ha sido general y definitiva para la crítica más simpática y el público más favorable que el gran poeta pudiera desear. Sus dramas románticos en verso y especialmente *Le Roi s'amuse*, conservarán siempre su interés literario a la lectura; en la escena están incurablemente condenados, tanto como las tragedias clásicas de Voltaire que sólo para un aniversario suelen todavía exhumarse. Pero ninguno de esos dramas está más profundamente enterrado que *Le Roi s'amuse*: aquí no hay duda posible respecto del fallecimiento, como que anda paseándose por el mundo su heredero universal: *Ceci a tué cela*.

A fe que la pérdida no es considerable. Ese bufón de Francisco I nunca vivió histórica, real, ni siquiera poéticamente. Como bufón y en el ejercicio de sus tristes funciones no le falta sino la gracia para ser gracioso; como vengador de su honra, es un insoportable declamador, una especie de Polonio que hubiera leído a los más huecos socialistas modernos. Y ya que un personaje de Shakespeare ha venido bajo mi pluma, haré

notar de paso que uno de los pensamientos celebrados por su concisión profunda, en el célebre monólogo del quinto acto –cuando Tribuolet pisotea el presunto cuerpo del rey– pertenece legítimamente al divino Willam [sic]:

*Une des majestés humaines les plus hutes,
Rival de Charles-Quint, un roi de France, un dieu
À l'éternité près...*

Encontramos en *Coriolanus* (escena penúltima): *He wants nothing of a god but eternity*. El encuentro es probablemente fortuito, y no lo pongo en reparo sino como curiosidad, y por haber escapado a todos los críticos la picante coincidencia.

Pero si el drama de Hugo es malo intrínsecamente, puede decirse que la mayor parte de sus defectos concurrían a hacer con él un buen libreto de ópera. Verdi no se equivocó al elegirlo, con su instinto de compositor esencialmente dramático: desde el primer momento hubo de descubrir las dos o tres situaciones capitales que bastarían a salvar todas las mediocridades del resto de la partitura: los dúos de Rigoletto y Gilda, la patética escena del bufón ante los cortesanos, y sobre todo ese magnífico *quartetto*, la gran conspiración de la ópera y, aun después de *Aida*, acaso la página más bella de la obra de Verdi.

Indudablemente, la ópera en su conjunto ha envejecido. Todo ese primer cuadro con su música de *skating*, y su minué ingenuamente plagiado del más conocido y trillado de cuantos existan –el de *Don Giovanni* que tocan desde el primer año todos los alumnos pianistas– no tiene interés sino en el momento de la graciosa balada del tenor: *questa o quella*. Esta alegre canción del duque es un excelente ejercicio de virtuosidad para los artistas que pueden poner un arte considerado

al servicio de un órgano decadente. Mario se hacía aplaudir en ella, aun en el tiempo en que no alcanzaba a cantar el *eccoridente* del *Barbero*. El tenor Stagno ha atacado con placer evidente la fácil y espontánea melodía, agregándole por supuesto los adornos finales de su antigua cosecha. Nada tenemos que criticar en este caso ni en el idéntico *la donna é mobile*: esta es música apenas escrita, que podría llevar en la partitura la indicación *ad libitum*. ¡Ojalá intercalasen allí los tenores italianos su *stock* entero de fiorituras y no les quedase más para profanar las frases más exquisitas de Meyerbeer a Gounod! Igual carácter de pura vocalización tiene el canto de Gilda, *caro nome*; es un trozo de certámenes para la soprano que quiera lucir su agilidad. Desgraciadamente la señorita Bellincioni no ha sido más feliz que Stagno en su *aria di bravura*. El dúo de Rigoletto y Gilda principia con una frase amplia y melódica: *deh non parlar al misero*, que es según Seado una reminiscencia de *Nabucco*; nada puedo decir acerca de esta afirmación y creo que la mayor parte de mis lectores se encuentran en idéntico caso: no conozco de *Nabucco* más que unos *ramilletes de salón*. Es posible que esta reminiscencia sea como la del otro dúo *tutte le feste* que algunos han creído una remembranza del de los *Hugonotes* —en sus primeros compases—, lo que en mi opinión no tiene fundamento. Sea como fuere, ambas inspiraciones, aunque vaciadas en el antiguo molde italiano, son agradables y de buen afecto, sin otro inconveniente que la insoportable indigencia del acompañamiento.

Ya hemos dicho que el cuarto acto encierra la página magistral de la obra. En cuanto al último cuadro, merecen atención el dúo final que el público no escucha casi nunca y se canta en medio del tumulto de la salida.

En resumen, *Rigoletto* es una de las buenas óperas de Verdi, primera manera; pero, apartando siempre ese *quartetto*

excepcional, ¡qué mezquindad en la instrumentación! ¡cuán poco corresponde esa partitura de medio carácter a nuestras modernas exigencias respecto del poema lírico!

Es un error bastante general el creer que esas óperas *di camera*, que podrían acompañarse con un piano y el *quartetto* de instrumentos, sean más fáciles de ejecutar que las grandes obras del repertorio. En realidad son más difíciles, precisamente en razón de la atención exclusiva que dedicamos al canto. Allí damos de barato cuanto no sea la ejecución vocal, y por lo tanto exigimos que esta sea irreprochable o cuando menos briosa y artística.

La representación de anoche no ha satisfecho en general a los aficionados. El tenor Stagno, a pesar de sus esfuerzos, ha flaqueado en su poco recargado papel. No se trata, por supuesto, de negar la virtuosidad con que destila las frases brillantes de sus romanzas. Ha sido aplaudido con justicia después de *la donna é mobile*, pero ¡cómo se siente el esfuerzo y el cansancio cercano! Sus partidarios entusiastas han tenido la imprudencia de hacerle repetir esa coplita elegante, y casi se nos quedó en los brazos del jadeante cantor.

Está en el convencimiento general que se le está acabando el veranito de San Juan con que nos ha mistificado. Y al comprobar esta triste verdad, no nos acordamos de sostener una primera e irrefragable opinión: sentimos tener razón como parte del público que sufrirá las consecuencias de esa situación. Si tuviéramos, como en años anteriores, otro tenor capaz de compartir con Stagno el peso del repertorio, nos contentaríamos con escuchar una vez por semana las lecciones de canto del artista sin voz. Pero tengan presente los que nos encuentran severos, que al lado de Stagno no tenemos sino a Prévost, y que a este le tocará después de *Aida*, el sacrificio de las grandes óperas que estamos acostumbrados a aplaudir. O Prévost en el gran repertorio, o quedar sin oírlo este año: el dilema es de acero Bessemer.

Otro estreno anoche: el barítono Ughetto en el papel de Rigoletto. El artista es joven y la voz es vieja, dura y cascada, sin vibración ni flexibilidad. Alguien decía anoche que era un barítono *hípico*, refiriéndose no al sentido ecuestre de la palabra, sino a la deplorable facilidad con que imita el cantante el hipo de las grandes desesperaciones. Hay que recordar, para ser indulgente con Ughetto, que no vino figurando en el elenco sino como segundo barítono: ha ascendido a primero por causa de la baja sufrida por la compañía y como si dijéramos por antigüedad. Bendita sea la ley de ascensos.

Probablemente a la misma consecuencia debemos el que cante el papel de Magdalena la rolliza muchacha que vimos ya en Azucena del *Trovador*.

Lo mejor que puedo hacer por el momento es felicitarla de corazón por su excelente salud.

En cuanto a la señorita Bellincioni, me sería difícil proclamar su exuberancia física; felizmente tiene una cualidad indefinible y tanto más envidiable cuanto que nadie sabe en qué reside: es simpática. Dije ya que no había sido muy brillante en su cavatina del segundo acto; tampoco estuvo arrebatadora en sus dúos con el barítono; pero puede decirse que ella sola sostuvo el *quartetto* magistral.

Es simpática. No tiene mucha voz, ni mucho arte; es lo que llamaríamos en francés un *roseau chantant*, pero tiene el no sé qué atrayente y feliz.

En suma, una de esas cantatrices que tienen onzas en los ojos y reales en la garganta.

Con lo dicho y el agregado de una regular, nada más que regular ejecución instrumental, habremos dado la impresión general de una representación apenas decente y seguramente inferior a todas las de los últimos años en el teatro Colón.

Comprendo que me sería difícil dar por concluida esta ligera reseña teatral, sin decir una palabra de la otra función que desde el lunes vienen representando los diarios a mi beneficio. Debo confesar que el público estuvo a punto de quedar defraudado de una parte sabrosa de la petipieza. Ayer a las tres, estaba muy inocente de cuanto habían sudado las prensas a favor mío, cuando me entregaron una tarjeta de un amigo querido que me “felicitava por la carga de indios que estaba recibiendo”. En ese momento no recibía sino un paquete de libros; pero con mi perspicacia habitual adiviné que de otra cosa se trataba. Con efecto, me impuse la tarea de leer y no sentí la hora perdida en tan sabrosa lectura.

¡He ahí, pues, lo que ha podido inventar en cuarenta y ocho horas el caletre de tres o cuatro representantes de la cultura porteña! Soy bastante argentino ya para sufrir por esa inaudita indigencia intelectual. Al dar el pasado domingo un golpe de bisturí en el abceso literario y artístico que aqueja actualmente a Buenos Aires bien sabría que habría gritos y rechinar de dientes. Pero tuve la candidez de esperar algún rasgo de sátira espiritual y ligera, algo que hiciera sospechar en sus autores la veleidad de poner a los reidores de su parte. Soy tan fundamentalmente amigo de la gracia, que me hubiera deleitado con algún golpe recto bien tirado a fondo y hubiera gritado yo mismo: *touché!*

¡Es cosa de llorar! El uno, *Flor de un día* que es el más culto, me llama “perro hidrófobo” al final de un artículo escrito con clara de huevo, y donde para enseñarme la crítica teatral se escriben cinco renglones encaminados a no saber que la academia nacional de música, ¡no es sino el nombre oficial de la Ópera de París! Por supuesto que todo remata con el novísimo ritornelo del argentinismo. Pero eso todavía es lo culto de la campaña emprendida anteayer.

Hay que recorrer la lucubración del dómine para medir la intensidad de reblandecimiento a que se puede llegar, cuando se quiere escribir sin haber nacido escritor. Aquello se intitula: HIDROFOBIA, y el título es lo más nuevo de la producción: no campean allí sino vocablos en que la grosería disputa el puesto a la más caracterizada imbecilidad. Al leer eso, hubiera pagado por encontrar un dicho picante, una caricatura bien salida, algo, en fin, que me salvara de la humillación de alternar con un *cuistre* inveterado. ¡Y eso habla de literatura, manosea la más delicada flor del pensamiento humano, recibe sueldo para inculcar a la juventud argentina el gusto y el aticismo!

¿Qué decir, después de esos que tienen el valor de firmar su propia sentencia, de los anónimos que acuden en jauría a dar su mordiscón por detrás, a favor del tumulto producido? Una sola excepción haré por el autor de una carta abierta que ha salido en *El Nacional*. La carta no lleva más firma que la de *un entrometido*, o cosa parecida. ¡Su autor parece ser un voluntario que ha creído oportuno meter su cucharada y salir en auxilio de mis víctimas agobiadas por el número! No crea por un instante Daniel Muñoz que le he atribuido semejante malogro literario, sin color, olor ni sabor. La producción no revela encono contra mi persona y por eso tengo más imparcialidad para decir que es una simple platitude. Aunque esas dos columnas dijieran algo llevarían siempre la mancha original de ser anónimas como la denuncia de un cochero contra su señora. Cuando las cartas abiertas no se firman, señor desconocido, hay la fundada presunción de que su autor teme que su nombre perjudique a la producción, o ésta a su nombre. No puedo decir que le sospecho por su estilo; pero por su falta de estilo creo estar en la pista. No la seguiré por su propio decoro: me repugnaría tener que encontrarme con un pretendido amigo

que ha ido a pedir una vergonzante hospitalidad a un diario que le arrancó la careta hace tres meses; con un descarriado de la política que tiene hoy la audacia de tomar una pluma como tomara un plumero, y desbarrar sobre arte y artistas como ayer sobre finanzas y administración, sin lograr romper jamás el velo agobiador de su oscuridad.

Basta ya: no descenderé más a estas tristes discusiones en que, a falta de talento, creí siquiera encontrar honorabilidad. Esos intrusos de la prensa no son los representantes de la sociedad argentina; y en cuanto a los desahogos de la envidia, los recibiré con satisfacción; esa basura es el abono de la notoriedad.

P. GROUSSAC

*Mefistofele en Colón*¹

La obra más fecunda y eternamente admirable de Goethe no es el *Fausto*, ni *Werther*, ni su teatro, ni otra producción alguna de su casi secular actividad; es el sereno y amplio método intelectual que legó al siglo decimonono y del que proceden, puede decirse sin exageración, todas las realizaciones fragmentarias de la historia y el arte contemporáneos. Ese método, que constituye una innovación tan considerable en el proceso moderno como el de Bacon a fines del Renacimiento y merecería llamarse también la *Instauratio magna* del tiempo nuevo, consiste en la intronación de las ideas generales en el mundo intelectual, y en la comprensión cada día más vasta y completa de las civilizaciones extrajeras. Desde las obras de Carlyle y Renan hasta esas modas en apariencia frívolas de las colecciones exóticas, del japonismo y otras manías recientes, no hay cantón de la actividad humana que no mereciera llevar en sus manifestaciones diversas la real estampilla de Goethe. Una sola palabra bastaría para el exergo de esa estampilla: la palabra *curiosidad*. Ella da, en efecto, la clave de nuestra sed insaciable de conocimientos e informaciones. Desde Goethe sabemos que las adquisiciones al parecer más extrañas a nuestros estudios son tan importantes y significativas como las más vecinas a éstos. Abrid un libro de ensayos de Spencer o Taine, y medid la suma de investigaciones que en cualquier artículo científico o literario se revela. La concepción estrecha de un crítico como La Harpe no parece hoy más extraordinaria que la de un monje del siglo XIII. Para nosotros un crítico de literatura o arte

1. *La Nación*, N° 4763, jueves 10 de junio de 1886.

es un escritor que, además de su especialidad profesional, es capaz de interesarse por todas las manifestaciones científicas, artísticas y hasta industriales de la humanidad. No hay que confundir, por supuesto, ese interés universal por cuanto nos rodea con la detestable superficialidad del *dilettantismo* que reina en los pueblos nuevos o envejecidos, y se traduce por la manía de ensayarse simultáneamente en muchos oficios distintos. El crítico moderno conoce las ciencias y las artes en su espíritu y marcha general, pero no incurre en el error de sustituirse al artista creador o al sabio inventor; su función principal es el examen y clasificación de los *fragmentos de civilización* que le vienen a mano; su objeto importante es la determinación de una fórmula o ley general; su cualidad soberana es la comprensión simpática que le permite gustar imparcialmente de todas las obras geniales, originales, sin exclusión de razas o edades.

Goethe no fue sino un crítico de genio, y por eso ha inaugurado el siglo de la crítica. Sus creaciones más bellas y acabadas no son propiamente inspiraciones, sino deducciones filosóficas revestidas de una forma perfecta. Sus memorias científicas no contienen otra sustancia que sus dramas o poemas, y no les son inferiores por el aspecto artístico. El segundo *Fausto* o el *Torquato Tasso* son del mismo orden de creaciones que la *Teoría de los colores*. Sus únicos personajes vivientes son aquellos que existían ya en la realidad o la leyenda y que él no hizo más que bautizar y vestir. Todos los demás son abstracciones vagas, *ideas* simbólicas que contienen una fórmula, alegorías transparentes que encierran una proposición, a semejanza del homúnculo de Wagner en su frasco de cristal. Cuando Fausto exclama: “¡eres el igual del espíritu que comprendes!” hace algo más que condensar la filosofía artística de Goethe, expresa de antemano la aspiración

o la pretensión de los artistas críticos que llenarán el siglo, y crearán como el alquimista del poema, que la vida puede surgir de una retorta, sin el misterio de la fecundación.

Tal es el rasgo fundamental de nuestras generaciones, con más ingenio que ingenuidad; tal es, en primera línea, el carácter sobresaliente de Arrigo Boito, el autor del *Mefistofele*. Por su fuerza y penetración de espíritu, por la refinada cultura filosófica y literaria de su temperamento musical, no menos que por su vinculación directa y estrecha con la Alemania de Goethe, es digno de personificar al artista crítico tal cual he procurado definirlo en los renglones anteriores; así como puede tomarse su obra extraña y complicada como la producción musical más característica de la joven escuela a que pertenecen Massenet y Saint-Saens, aun después del *Roi de Lahore* y *Henri VIII*.

Días pasados, recorriendo los *Cenni storici* del conservatorio de Milán, di con la lista de los alumnos del período 1850-60, y en medio de las docenas de apellidos de ejecutantes o cantores desconocidos, vi fulgurar los tres nombres vecinos de Arrigo Boito, Franco Faccio y Amilcare Ponchielli, como alumnos de composición. Los tres amigos del aula fueron también compañeros en la vida y en la gloria, y solo la prematura muerte del inspirado autor de *Gioconda* ha podido romper la simpática trinidad. Saben todos los aficionados que, después de un *Amleto* escrito sobre un poema de Boito y tan audaz y contrastado como el *Mefistofele* de su amigo, Franco Faccio sucedió a Mariani como director de orquesta *alla Scala*. Para su elogio basta agregar, que la herencia no ha degenerado en sus manos, al decir de los conocedores. Mariani era también un wagneriano y su manera de conducir *Lohengrin* ha quedado como un modelo admirable hasta para los músicos alemanes.

Concluidos sus estudios, Boito visitó las grandes capitales europeas y hasta ingresó como alumno del conservatorio de Leipzig: allí fue donde aprendió el alemán y la Alemania. No es dudoso de que desde esos meses de laboriosa iniciación, empezara a bullir en su cerebro la primera concepción de su ópera. Las primeras caídas de Wagner, acaso más ruidosas y tentadoras que sus triunfos, llenaban el mundo musical, y el joven Boito sentía extremarse su alma de futuro revolucionario artístico, ante esas batallas en que no podía tomar parte aún. Vuelto a Padua, su patria, pareció desde luego que el poeta iba a vencer al músico, como desgraciadamente ha sucedido después: escribió varios poemas laboriosamente originales en la forma, si bien menos nuevos en el fondo. El *Re Orso*, sobre todo, que me parece inspirado por el *Atta-Troll* de Heine, es una descabellada composición desbordante de fantasía y lirismo, escrita en los metros más complicados y flamantes, de una audacia incomparable y que, al lado de locuras de paje literario, encierra fragmentos de una belleza extraña, casi macabra; estrofas de una indecible tristeza como algunas de Baudelaire:

*...la sua bruna Mirra
Pensó, e l'azzurra delle sue pupille
Onda serena, e la gentil scienza
Delle sue carni or non piú calde!*

Pero, la poesía se hizo muy pronto cómplice de la música en el alma del inspirado joven. Seducido por la grandiosa epopeya del siglo, que él saboreaba en el original, concibió el pensamiento atrevido de traducir en versos líricos sus episodios más notables y revestir la palabra con los esplendores de la armonía musical. No era parte a arredrarle los peligros de

la empresa, después de las obras de Spohr, Berlioz, Gounod y otros: tenía lo que Sainte-Beuve llamaba la *insolencia de la juventud*, y se puso a la doble tarea con un ardor febril. Terminada la ópera, fue recibida y estrenada en la Scala el 5 de marzo de 1868. Después del fiasco colosal de *Tannhäuser* en París, no hay memoria de otro igual al *Mefistofele* de Boito. Tenía a la sazón veintiséis años; después de inmensas esperanzas, en esa edad de santos entusiasmos en que la obra artística se amasa con sangre y lágrimas, venía el descalabro absoluto, implacable, irremisible. ¡Y veía a la obra adorada, hija de sus entrañas, escarnecida y pisoteada por la vulgar muchedumbre!... Solo, entonces, en su pobre cuarto de artista silbado, escribió a su amigo Praga unas estrofas de agonía, en que cada final parece el doble funerario de sus muertos ensueños:

*Siam tristi, Emilio, e da ogni salute
Messi in bando ambedue;
Io numerando sto la me cadute
Tu numeri le tue...
E intanto il vulgo intuona per le piazza
La fanfara dell' ire,
Ed urla a noi fra lo risate pazze:
"Arte dell' avvenire!"*

.....
*Non parliamone piú; quelle rimorte
Ponian larve in obblo...
I miei pensier vanno verso la morte
Como l'acqua al pendio.*

Siete años después, el artista tuvo su glorioso desquite en Bolonia; y desde entonces el *Mefistofele* comenzó a girar por el mundo con fortuna varia, pero aplaudido en muchas par-

tes: en Londres, en Petersburgo, en Buenos Aires y en el resto de la América, y ya bastante robustecido con estos triunfos parciales para no temer en adelante un desastre mortal.

En este cambio de fortuna, que se atribuye exclusivamente al cambio de público, entran varios elementos que es necesario tener presentes para no caer en la exageración. Desde luego, es evidente que para una parte del público, el *Mefistofele* tiene el atractivo de todas las obras de espectáculo fantástico: lo sobrenatural seduce siempre a las muchedumbres, y mucho más cuando a los cuadros maravillosos se une el efecto infalible de grandes golpes de sonoridad; sería fácil comprobar que la escena del Brocken, una de las más áridas de la partitura, es una de las más sensacionales ante la parte menos cultivada del auditorio. Por otra parte, Wagner y su escuela más o menos mitigada han librado hace veinte años encarnizados combates, entre los cuales hay muchas victorias, que han venido educándonos paulatinamente: quien aprecia y aplaude *Lohengrin*, *Carmen* y el *Rey de Lahore*, está preparado para *Tristan* y *Mefistofele*.

Finalmente, para no exagerar nuestra capacidad comprensiva o digestiva a expensas del público de la Scala, uno de los más competentes del mundo, es bueno recordar que no es el *Mefistofele* que aplaudimos anoche el mismo que se silbó en Milan. En los siete años de silencio que siguieron al desastre, Boito corrigió y alivió considerablemente su obra. Entre otros cuadros desgraciados suprimió el *consejo de estado* del emperador (segunda parte del poema), un intermedio sinfónico que terminaba con una parodia mefistofélica del *Te-Deum* (!) y sendos cañonazos; en el primer acto había diálogos satíricos hasta en latín; en el tercer acto una larga maldición de Fausto en prosa; por fin, un sinnúmero de extravagancias y audacias métricas o musicales fueron podadas

o corregidas hasta dejar la ópera en el estado actual. Por las que quedan todavía, puede figurarse el paciente lector lo que serían las condenadas. El poeta erudito y algo afectado reaparece en ciertos detalles del libreto: los epígrafes de los cuadros (antes estaban en alemán), los gritos imitativos, los motes en latín o hebreo, etc. En cuanto a los ensayos de métrica griega en el *sabba classico* me parecen una simple puerilidad; ¿para quién puede no pasar desapercibido bajo la música el ritmo hexamétrico de este verso virgiliano:

Alto silenzio regna poscia dove fu Troja?

Pero en cambio de esas y otras nimiedades, es fuerza reconocer que jamás, en ninguna ópera existente, se han escrito versos para canto comparables con los de *Mefistofele*. Los dos maestros de Boito, Berlioz y Wagner, escribieron también sus poemas de ópera; pero según los críticos alemanes, los versos del último son detestables; en cuanto a los del primero, no son superiores como lengua a la poesía de *Mirliton* de Eugenio Scribe. En el poema de Boito, la admirable lengua italiana adquiere una plasticidad, una eficacia musical inaudita. No tengo tiempo ni espacio para mostrar el realce soberbio que ciertas palabras elegidas por el poeta-músico adquieren con la melodía: los versos están vaciados en el canto armónico, como las labores de oro y plata embutidas en el acero de Damasco. Aquello es maravilloso como factura y conclusión.

A medida que se ensanchaba la esfera de audición de la partitura, los críticos musicales italianos y extranjeros la han sometido a minuciosos y repetidos análisis. Era imposible que en la primera obra de un joven de veinticinco años [no hubiera] trazas de imitaciones de los maestros. Así es como la instrumentación a lo Meyerbeer alterna con la de Wagner en algunos pasajes. ¡Algunos han notado reminiscencias de Beethoven, Verdi, Gounod y hasta de Johann Strauss! No tengo compe-

tencia bastante para marcar el límite en que lo parecido acaso fortuitamente, se convierte sin duda posible en imitación o plagio. Hasta me sospecho que los músicos de profesión tendrían alguna dificultad para señalar ese límite. Decir, por ejemplo, como un crítico de Viena que la escena del Domingo de Pascua es una imitación de la Kermesse de Gounod, o que la entrada de Mefistofele con acompañamiento de flauta, oboe y fagot, es una copia de la de Bertramo, me parece una exageración: en lo que respecta a la música no es igual seguramente; en cuanto al empleo de los instrumentos de madera para cosas semejantes, es una convención indicada por los tratadistas, lo he leído en Fetis y Beauquier. La escena de la Pascua es seguramente una pobre cosa a pesar del campaneo y del bullicio del escenario; por ende es tanto menos parecida a la admirable página de Gounod. No menos inferior es la escena del jardín, en que la comparación era también inevitable. Pero si la partitura de Boito no sufre el parangón con el tesoro melódico del maestro francés, es de estricta justicia reconocer la amplitud y la originalidad de muchas escenas, la belleza flamante de muchas páginas absolutamente nuevas. El coro de los bienaventurados en el prólogo con la *stretta* final, el *sabba* clásico con sus dos admirables dúos, y el cantabile de Fausto en el último acto, *giunto sul passo estremo*, son verdaderas inspiraciones que cualquier maestro contemporáneo tendría orgullo en firmar. Pero la muerte de Margarita es superior a todo el resto de la ópera: es la página soberana y genial, aquella en que se revela la predestinación de un artista para legar al mundo obras inmortales.

Volveré próximamente sobre la parte musical: por ahora tengo que limitarme y consagrar el poco espacio restante a la interpretación.

El gran papel en la ópera es el de la orquesta. La de Colón, casi siempre excelente, me pareció anoche absolutamen-

te superior. Tanto los instrumentos de cuerda como los de madera, que tienen tanta importancia en *Mefistofele* marcharon irrefragablemente. Los coros, algo flojos y arrastrados, exageraban en el prólogo y el epílogo la ya prolongada melopeya; en el bello final del *sabba* clásico carecieron también de decisión y energía. Seguramente no están en cuestión la competencia y buena voluntad del Sr. Bassi; pero quizá no tenga suficiente autoridad en ciertas ocasiones para exigir a cada cual el cumplimiento del deber.

El bajo Tamburlini es uno de esos artistas medianos que rara vez causan desagradables sorpresas al público y obligan a la crítica a repetir constantemente la misma fórmula: es bueno como esos géneros sin brillo pero de pura lana y eterna duración. Me hace acordar de esa academia normanda de que habla Voltaire y que nunca dio que hablar de sí. Sin embargo, no me pareció que cantara anoche con su valentía habitual, especialmente en sus coplas: *ecco il mondo*.

El papel de Fausto, como en la ópera de Gounod, requiere poca fuerza pero sí mucha gracia y distinción. El tenor Stagno contribuyó anoche su ración de voz con tanta precisión que le alcanzó exactamente para cantar con excelente estilo y suficiente energía el último acto. Estuvo algo débil en los primeros actos: en los de la cárcel y del *sabba* clásico economizó sus fuerzas con la prudencia de la serpiente: pero es justo reconocer, lo repito, el arte consumado con que dijo su bello y melancólico adiós a la vida: *giunto sul passo estremo*. Aquello fue cantado como está escrito: exquisitamente. No soy de los que se extasian ante el desempeño escénico de Stagno: encuentro que muchas veces su elegancia es pura afección y amaneamiento. Pero anoche llevó con real distinción sus dos trajes ricos y correctos; el primero era la reproducción bastante fiel del de *Fausto* en el célebre cuadro de Luxemburgo.

Con el estreno de la señorita Copea queda ya completa la compañía Ferrari; cuando digo completa... En fin, quiero significar que no tenemos ya nada que esperar. Es una felicidad relativa. Hasta la semana pasada, siempre que alguien manifestaba poco entusiasmo por tal o cual artista, seguro estaba de escuchar esta objeción; ¡pero no es primera parte! Una vez era Pozzi: espere V. que llegue Ughetto.

Llegó Ughetto y se sabe el resto. Después fue la historia de la Bellincioni: “¡pero no es la primera soprano: después vendrá la Copea!”

Vino, pues, la señorita Copea y se estrenó anoche en Margarita de *Mefistofele*, sin despertar extraordinario entusiasmo. Si no tiene más potencia vocal que la demostrada anoche en su poco recargado papel, es permitido asegurar que esa potencia es de segundo orden: algo como Bélgica o Rumania en el concierto europeo. La voz es de poco volumen, timbre de *mezzo-soprano* y excelente afinación.

Ningún estallido de fuerza: nada de lujo, pero un buen pasar confortable y sano. El canto y la dicción me han parecido irreprochables; gran facilidad y exactitud en la vocalización. Como actriz es inteligente y experimentada; pero no tiene la fisonomía dramática: *l'aura è serena* y sobre todo, *la luna è piena*. En resumen, la Copea es una buena adquisición para nuestro coliseo: creo que cantaría con éxito las óperas de carácter: *Mignon*, *Lakmé*, tal vez *Carmen*, es decir, todas las obras de actualidad que la empresa Ferrari no está dispuesta a darnos. Es un consuelo.

Como conjunto, la representación de *Mefistofele* es hasta la fecha la mejor de la temporada.

[*Le Villi*] En el Politeama¹

Anoche se estrenó en este coliseo la “*operetta* minúscula” *Le Villi*, letra del conocido poeta Ferdinando Fontana, y música del joven compositor Giacomo Puccini. Aunque no pueda calificarse de ópera esta reducida partitura, merece por muchos motivos el éxito que alcanzara en Milán y Venecia, y que también ha conseguido en Buenos Aires desde el momento de su aparición. Sabido es que este ensayo dramático fue compuesto para responder a las exigencias de un certamen. Como casi siempre sucede, el envío de Puccini, alumno saliente del conservatorio, no mereció siquiera la atención del jurado... Felizmente el autor apeló de la sentencia, y he aquí que la composición desdeñada parece llamada a un destino imprevisto y glorioso, cual es el de revelar quizás a un genio ignorado.

Al preparar su obrita para la escena, Puccini le agregó algunos trozos nuevos. Tal cual está hoy no ha perdido su primitivo carácter de *cantata* sinfónica ni adquirido las condiciones de una obra verdaderamente escénica. No hay acción propiamente dicha; todo el poema puede caber en dos renglones: es la historieta del novio que parte en busca de la fortuna, olvida a su prometida y no vuelve sino para llorarla muerta. Según la leyenda bohemia, las vírgenes muertas de amor se tornan *wilis*, recorren de noche los bosques y montañas arrastrando en su danza fantástica al viajero extraviado que sucumbe de cansancio. Esta leyenda podía ser un núcleo de acción dramático; reducida a sus primitivas proporciones es una simple elegía. No comprendemos cómo Riccardi u otro aficionado inteligente no ha indicado a Puccini la conveniencia, la necesidad

1. *La Nación*, N° 4764, viernes 11 de junio de 1886.

de zurcir algunos recitativos a las romanzas o *duettos* sentimentales. Y esto decimos porque la obra fragmentaria del flamante compositor es algo más que una promesa: es el ensayo del Cid, un golpe maestro desde la entrada.

El preludio, que desarrolla algunos motivos melódicos de la partitura, revela inmediatamente al músico iniciado en los secretos armónicos de la escuela wagneriana. Aquello está instrumentado con una habilidad consumada que no excluye la pasión juvenil. Desde los primeros compases se siente el público en presencia de alguien que tiene inspiración y sabe el oficio. Desde la romanza de Anna hasta el *duetto* que termina el segundo acto trayendo de nuevo el motivo del juramento no cumplido, las melodías se suceden, las frases encantadoras se siguen sin interrupción, nuevas las unas, renovadas las otras del gran maestro de Bayreuth; pero todas admirablemente presentadas sobre un fondo armónico lleno de vida y colorido.

Después del aria de Anna que la Cerne cantó agradablemente, han merecido especial atención el dúo de amor con su encantadora frase *Ab! dubita di Dio*, un adorable wals cantado, la plegaria de Guglielmo (Vecchioni) que se desarrolla progresivamente en un *tutti* muy bien tratado, y sobre todo, el final de la orquesta que es una página soberbia de ritmo y sonoridad.

En el segundo acto, el acompañamiento fúnebre de la orquesta, al que sucede bruscamente la danza macabra de la *tregenda*, es una página pintoresca y coloreada en el estilo de Saint-Saens. El cantabile de Roberto tiene buena acentuación dramática, lo mismo que el *duetto* que sigue; pero el interés languidecería a no cubrir la orquesta con su riqueza la desnudez de la parte vocal.

Acaso debemos atribuir en mucha parte esa impresión de insuficiencia en la segunda parte de la obra a la mezquindad de la *mise en scène*. La partitura se llama *Le Villi*, ópera-baile: ¡y he

aquí que todo el cuerpo de baile se compone de seis bailarinas, de las cuales cinco no saben siquiera bailar un wals correctamente! Es indudable que con un cuerpo de baile numeroso y elegante que llenase la escena y una orquesta más completa y nutrida de instrumentos de cuerda, el efecto sería mucho mayor y alcanzaría la linda obrita su pleno carácter sinfónico.

Asimismo *Le Villi* es un éxito de buena ley: éxito para cantantes, la orquesta y el compositor. Sabíamos que Lina Cerne y Luciagnani habían representado esta pequeña ópera en la Fenice; pero la primera nos ha sorprendido agradablemente con su seguridad de entonación y excelente desempeño. Su voz de fácil emisión en las notas agudas me ha parecido de mejor timbre que en las audiciones anteriores, probablemente porque la joven artista sabía esta vez su papel. Esperábamos más de Lucignani, aun en la parte vocal; pero su actitud escénica, sobre todo en el primer acto, es realmente deplorable. Es necesario que se convenza el joven tenor que una linda voz no constituye a un buen artista. ¿En qué Selva Negra del teatro se oculta la *wili* que enciende el fuego sagrado en el alma de ese muchacho?

En cuanto a Vecchioni, lo dicho dicho: buen cantante, regular actor, se llevará siempre la primera mención honorable en todos los concursos.

¡Al cabo he visto una ovación a la orquesta y a su excelente director Conti! Me ha satisfecho sobremanera la inmediata comprensión de esa joya sinfónica por el público en masa; y después de tributar merecidos aplausos a los cantantes y a los músicos, me daba gana, lo confieso, de aplaudir al público por sus aplausos. ¡Que esto le sea tenido en cuenta y rescate tanta escandalosa ovación a los *do* más o menos de pecho!

***La Favorita* en el Politeama¹**

Entre Colón que anunciaba para anoche *Guillermo Tell* con Prévost y Ughetto, y el Politeama que nos brindaba el estreno de un nuevo barítono, había para mí el peligro de quedar suspenso indefinidamente, como el *ente* metafísico de Buridan que sucumbió de hambre y sed entre su balde de agua y su ración de avena (y válgame lo humilde de la comparación). Felizmente, quiero decir, desgraciadamente, se enfermó a buena hora el tenor Prévost, y la empresa tuvo la inspiración de repetir el consabido *Rigoletto* con la interpretación de noches anteriores.

Sería materia digna de discutirse en un concilio económico la cuestión de saber si es peor escuchar una obra secundaria como *Rigoletto* cantada por Stagno y Ughetto, o una maravilla como *Guillermo Tell* ejecutada a mano limpia por Ughetto y Prévost... Se me objetará que la obertura de Rossini por la orquesta de Bas vale por sí sola una ópera; pero el *trucidamento* ulterior ¿con qué se compensa? Seguramente *La Favorita* vale más en conjunto que *Rigoletto*: está a igual distancia de ambas óperas citadas, tan arriba de la última como abajo del monumento rossiniano. Es una de las dos o tres producciones de Donizetti que sobrenadan después del naufragio general de las otras sesenta; y puede decirse que en tan voluminoso y variado repertorio no cede el paso sino a la tierna y lacrimosa *Lucia*.

El poema —puesto que así se llama eso en estilo teatral— descansa en una base histórica, como una pirámide sobre su punta. ¡Es cosa de ver la historia española en manos de

1. *La Nación*, N° 4770, viernes 18 de junio de 1886.

libretistas franceses! Se trata de Alfonso XI de Castilla y de Leonor de Guzmán, personajes tan desconocidos en el París romántico del año 40, como un simple gobernador de la Rioja. La tal Joven Leonor, que tuvo diez hijos, exactamente, y murió asesinada a los cuarenta y tantos años, ha merecido después de cinco siglos una singular rehabilitación poética ¡Se la hace morir de amor, en los umbrales de un convento de Galicia, en la flor de su edad y por un frailecito anónimo que no tiene otro mérito que cantar en falsete! ¡Ella, la enérgica mujer que fue durante un cuarto de siglo la verdadera reina de Castilla, temida y casi respetada por toda esa nobleza orgullosa y audaz; la madre de Enrique de Trastámara que sucedió a su hermano Pedro, como Caín sucediere a Abel en el dominio de la tierra; esa figura de favorita heroica que hundió soberbiamente a la reina legítima, despreciada y estéril, bajo el alarde de su fecundidad insultante, achicada y metida a la fuerza en el molde sentimental del convencionalismo lírico!... Ante esa caricatura permanente de la historia, esa prostitución del arte hasta ser la máscara eterna y degradante de la verdad, la escuela del sentimentalismo necio y chato; ante ese conservatorio de la clorsis literaria y musical que reinó tantos años en el mundo culto ¿quién no batiría palmas a Wagner y Berlioz, a Boito y Bizet, a todos los revolucionarios que quisieron barrer el templo lleno de eunucos y sustituir a sus eternos lamentos mujeriles, la acción sincera y ruda, la expresión desnuda y varonil de la realidad? Aunque en la furia del ataque hayan salido heridos algunos dioses, bendigamos siempre a esos varones de puño robusto que han derribado de un revés todo ese falso romanticismo elegíaco y banal, y plantado en la escena, bajo la cruda luz de la verdad humana y fisiológica, a Carmen y Ortrudis, sin lloriqueos ni cavatinas.

No hay para qué referir esa trillada historia con sus correrías de Santiago a Sevilla, como quien se atraviesa a la vereda de enfrente: la novedad de las situaciones corre pareja con la verdad de los caracteres. Y sin embargo, hay dos o tres escenas patéticas, en los últimos actos, que merecieron inspirar al compositor algunas de sus más bellas páginas, sin levantarse, por supuesto, arriba del estilo italiano contemporáneo. El terceto *A tanto amor*, los coros del último acto y la cavatina de Fernando merecen la admiración de los conocedores. Menos me gustan otras arias muy aplaudidas, como el *allegro* del barítono, el dúo final y el fatídico *O mio Fernando*; pero lo que no es tolerable en grado alguno es el bailable del segundo acto, por cuyo motivo, sin duda, ha dado la vuelta al mundo. En suma, *La Favorita* constituye, dejando aparte al poema, un espectáculo atrayente casi siempre, y en algunos momentos conmovedor. La expresión dramática raya a gran altura en tres o cuatro escenas, y sin poseer riqueza armónica, la instrumentación es más cuidada y amplia que en la mayor parte de las óperas de Donizetti.

Pero estas obras de virtuosidad requieren una interpretación vocal sobresaliente para que la franca melodía resalte sola sobre la indigente orquestación. No hay un solo habitudo del Politeama que esperara tal desempeño: pero es justo reconocer que el de anoche superó las más fundadas esperanzas. Dejando aparte por ahora a la Tetrzzini que en ningún caso puede descender de cierto nivel, sería difícil encontrar en los anales teatrales de estos últimos años una ejecución inferior a la que sufrimos anoche.

Dice Boileau que “no hay grado entre lo mediano y lo peor” y es una de tantas inexactitudes emitidas por el parnasiano legislador. ¡Cómo que no hay grados! Yo me encargaría de construir una escalera que comenzara por el mediocre

De Lucia y descendiera gradualmente hasta rematar en la esbelta Inés. Eso sí, después de Inés ya no quedarían sino los *cortigiani* que discurren la manera de atacar a destiempo los coros estribillos del tercer acto...

Para muchas personas felices, los más grandes papeles de una ópera se reducen a una cavatina o aria privilegiada. En *Rigoletto* es la canción *la donna è mobile*; para *La favorita* es el *spirto gentile*: toda la cuestión se reduce a esto ¿cantó o no cantó el *spirto gentile*? Y bien sí, el tenorino De Lucia lo cantó y ha sido estrepitosamente aplaudido, y merced al aria sacramental ha podido mostrarse insuficiente en el resto de la ópera, nulo en la bella escena del ultraje al rey, zurdo y congelado, cuando no afeminado, en todas sus escenas dramáticas. Todo eso no importa: ¡filó la nota, si bien no sin pequeños accidentes arrulló *smorzando* y *morendo* el *spirto gentile*!

No me explico claramente la presencia del barítono Sivori en Buenos Aires; supongo que tomó pasaje para Pernambuco y por equivocación desembarcó aquí. No debemos, pues, acentuar la crítica a su respecto: este robusto joven no entra en la cuenta; su aparición de anoche no es un estreno de cantante sino un accidente de viaje. Pero aun explicado así el nefando misterio, ¿cómo pudo elegir para estrenarse en Pernambuco la ópera más decididamente opuesta a sus medios, o mejor dicho, cantos vocales? Ha de ser en virtud de ese prurito invencible que nos lleva a ensayarnos porfiadamente en lo que menos nos cuadra.

Es muy probable que el Sr. Sivori realizara un Nelusko o un Amonasro pasable: ¡pero un Alfonso de Castilla, un rey de Donizetti! Su voz tiene potencia en el registro bajo; pero en el medio, su natural dureza se acentúa, y en las notas altas sobre todo carece por completo de vibración. Su desempeño escénico no merece críticas: no existe. Tuvo sin embargo un

rasgo genial: cuando el melifluo Fernando le echó en cara la irregularidad de su proceder, el rey Alfonso indignado le hizo señas para que salieran juntos a la calle. Hay algo de eso en la *Grève* de Coppée:

Retrouse ta chemise et crache dans ta main!

Si el barítono Sivori parece que cantara por un caño de estufa, el bajo Brancaleoni lanza sus truenos desde un sótano. El espectador experimenta el deseo de ir a ver lo que sucede allá, debajo de tierra. Sin embargo, cantó con verdadera unción religiosa la magnífica frase del cuarto acto: *splendon più belle*.

La Tetrizzini ha sido anoche más que nunca el áncora de salvación: estando ella en escena sabe uno que puede oír y mirar tan punto luminoso en el escenario. Puede faltarle la voz alguna vez, puede prestarse a observaciones críticas su arte de cantante o de actriz; pero no es nunca vulgar. Debo advertirle caritativamente que está abusando de sus fuerzas. El papel de Leonor escrito para *mezzo-soprano* y creado por la Stoltz, no es de los que se acometen impunemente: si accediera a cantarlo muy seguido, quebraría su registro natural en pocas semanas. Hay ejemplo de una sola ópera que ha destruido a un cantante: el *Profeta* mató a la Viardot. Tampoco apruebo sin reserva el continuo arrebató dramático de la Tetrizzini: el arte perfecto descansa en los medios tintes y matices. Ella acentúa y subraya exageradamente cada juego de escena. Su escala dramática está toda en *sostenidos*: su alegría es éxtasis y su dolor es angustia. El primer escollo de esta acción frenética es incurrir muy pronto en la fórmula conocida, en el *cliché*. Todos los artistas exagerados, grandes y chicos, desde la endiablada Sarah hasta la azogada Theodorini, se prestan fácilmente a la caricatura y a pesar de su talento

llegan pronto a enervar a los delicados. Nadie pensará en remedar a Krauss o a la deliciosa Croizette: son naturales y por lo tanto variadas y cambiantes como la misma naturaleza.

Es posible que estas indicaciones desagraden a la joven *diva* del Politeama; pero como es posible que no tenga más ocasión de apreciar su talento bien real en esta temporada, he querido mezclar a las ovaciones que le prodiga el público estos consejos, como por desquite de conciencia, y sin abrigar la loca esperanza de verlos aprovechados.

P. G.

La Africana en Colón¹

Esta tarde o mañana a más demorar, estará informado el indefenso público de lo que acerca de la *Africana* pensó, escribió y publicó el barón Blaze de Bury, hará la friolera de veinte años. La opinión del inevitable barón cuando de Meyerbeer se trata, equivale a una cita de la Ley y los profetas. ¡Y dígame que no adelantamos en punto a crítica musical, y que para nada sirve la rapidez creciente de las comunicaciones transoceánicas!

Mi humilde parecer respecto de la *Africana*, poema y música, es que para comprenderla regularmente es condición indispensable no haber leído jamás el libreto de Scribe. Quien penetre en ese laberinto no vuelve a salir sano; mayormente si, engañado por el nombre del protagonista, procura desenredar el argumento a la luz del candil de la historia. Pensad que de cualquier vasco se trata nacido en Álava o Guipúzcoa pero nunca del de Gama que no pisó jamás Madagascar, ni mucho menos promiscuó en días de vigilia... En cuanto a esa Selica, que bien pudiera enseñar geografía a su padre Scribe, como Nelusko enseña navegación a los marinos portugueses, llamadla si queréis ser prudentes la alta princesa Micomicona del gran reino de Etiopía. Así quedará todo explicado sin que el argumento deje lugar a duda alguna o cavilación.

No merece rehacerse la fácil tarea de ridiculizar el poema de Scribe: está abajo de todo ridículo. Yo, por mi parte, no extraño que el *librettista* haya reincidido por centésima vez en su habitual delito de lesa poesía, sino que un hombre como Meyerbeer haya gastado veinte años de genio y paciencia en cubrir de joyas y telas preciosas tan grotesco maniquí. Com-

1. *La Nación*, N° 4792, miércoles 14 de julio de 1886.

préndese que haya seducido la imaginación del gran compositor que creía a pies juntillos en el “color local”, la pintura de aventuras y comarcas lejanas. Pero si tenía predilección por el navegante portugués ¿cómo no exigió que su colaborador se inspirase en la rica epopeya de Camoens que encierra en cada uno de sus diez cantos el colorido poético bastante para diez óperas? ¿Cómo se resignó a la leyenda de Adamastor y aceptó ese héroe acaramelado y equilibrista en lugar del vigoroso marino lusitano?:

*Vasco da Gama, o forte capitão
Que a tamanhas emprezas se offerece,
De soberbo e de altivo coração*

Entre los navegantes y conquistadores del gran siglo, hay uno, empero, que merecía más que Vasco da Gama la gloria de inspirar a Meyerbeer, y ¡cosa extraña! en la epopeya histórica de sus hazañas se juntan todos los rasgos más extraordinarios y capaces de entusiasmar al genio: es Hernán Cortés. Bien sé que existe —o mejor dicho existió— una ópera de Spontini sobre la conquista de Méjico. Pero el poema es de Jouy, el amante platónico de la musa trágica, tan incapaz de faltarle al respeto como Rocinante de correr el Derby. Alguna vez he soñado con un drama de Víctor Hugo o una ópera de Meyerbeer sobre ese nuevo y deslumbrante tema. ¡Qué cuadros aquellos de las naves quemadas, de Méjico en su esplendor, de los monumentos y templos aztecas restaurados por un americanista inspirado! ¡Qué pintura patética y nueva la de esa pasión inmutable y abnegada de la india Morina por el bizarro capitán a quien ama más que a la patria! ¡Y esa lúgubre *noche triste*, llena de tantas angustias y amarguras inexpriables que casi amnistían tan horrendas represalias!...

Volvamos a la *Africana*. Es sobre ese contrahecho y mal nacido argumento de Scribe que el músico ha erigido su obra maestra. Al revés de aquel cuento de hadas donde una bellísima muchacha no podía abrir la boca sin soltar al aire sapos y culebras, paréceme ver en la obra de Meyerbeer a enanos deformes que derraman de sus labios perlas y diamantes a profusión. ¡Qué empresa artística la de lanzar al mundo una gran ópera después de *Roberto*, *Hugonotes* y el *Profeta*, sin quedar aplastado por la comparación, y cómo se comprende la larga e invencible vacilación del glorioso compositor! Tanto vaciló, tan larga fue la espera, que la muerte tomó al obrero sobre su obra, y que esas maravillas melódicas no fueron por él oídas sino en el ideal concierto de su fecunda inspiración. Otros han señalado ya la exuberancia de savia, la grandiosa disformidad de esa creación titánica; ha sido veinte veces demostrada la visible consanguinidad de la *Africana* con los *Hugonotes* y esa especie de paralelismo evidente entre las escenas más celebradas de ambas óperas. Es posible que la superioridad dramática de la primera arranque para ella el primer premio; pero conserva la segunda un carácter único de frescura y novedad en el raudal melódico, una riqueza de instrumentación incomparable, una nitidez exquisita en el colorido y el acento de la situación. En lugar de encerrarse el batallar de la pasión bravía en un estrecho palacio del París de los Valois, se despliega aquí, inmenso y vario como el mar entrevisto, triunfante como la selva virgen que cubre el nuevo mundo soñado por el poeta de *Os Lusíadas*:

...la no meio
 das aguas, alguma insula divina,
 ornada d'esmaltado e verde arreio...

Tal es en sustancia ese grandioso poema del amor que principia, puede decirse, desde el tercer acto y se desarrolla plenamente con todo su ardor intenso y casi mórbido, bajo el fulgurante reflejo tropical.

La representación de anoche ha sido en conjunto bastante descolorida, y en muchas escenas completamente maglora. A pesar de pertenecer la *Africana* al repertorio corriente, es empresa temeraria acometer su representación sin los suficientes ensayos. Acaso los de *Lohengrin* hayan absorbido en estos días la actividad general: lo innegable es que [ni] la orquesta y mucho menos los coros se han mantenido a su altura habitual. Si he de decir todo mi pensamiento, data de muchas funciones atrás una impresión general de descuido y abandono en la ejecución instrumental. Ausencia de matices y hasta incorrecciones hemos podido notar en el *Fausto* del domingo pasado y sobre todo en la *Africana* de anoche. A partir del segundo acto, pareció como que una atmósfera de desaliento envolviera el escenario y la orquesta: decididamente aquello no marchaba. Felizmente Stagno levantó la ópera durante el cuarto acto, y debe de afirmarse en estricta justicia que él solo salvó la situación.

Entre todos los tenores célebres u oscuros que Meyerbeer pasó en revista para confiar a uno de ellos el papel de Vasco da Gama, al cabo fijó su elección en uno de los menos conocidos, y al parecer menos dignos de tan alto honor. Naudin, que creó el papel en la Gran Ópera de París, por voluntad expresa del autor, no tenía grandes medios vocales, además de ser absolutamente deficiente como actor. Tan era así que después de su pasajero triunfo volvió a su primera oscuridad. Pero Naudin comprendió y cantó inimitablemente el cuarto acto, y este rasgo fue decisivo para el compositor. Así se comprende, pues, que Stagno, a pesar de su debilidad en los pasajes de fuerza del

primer acto y su poca iniciativa en el *settimino* del segundo, haya podido salvar la ópera, gracias a su excelente interpretación del acto más importante y bello de la partitura.

He sido con él bastante franco en la crítica para no escatimar el elogio en esta ocasión. Su entrada sobre la deliciosa frase de los violines, y toda el aria de saludo a la tierra soñada—*O paradiso dall'onda uscito*— fue cantada a media voz, pero con una delicadeza y un sentimiento perfectos. No menos notable se mostró en el gran dúo de amor. La divina confianza—*O Selika*— fue modulada exquisitamente, levantándose la expresión con gradual energía en el grito de la pasión suprema *Innanzi al mio*. Ambas frases con su acompañamiento encantador son acaso las más sentidas que haya escrito Meyerbeer; y como para enseñarnos que hay algo de inconsciente en los hallazgos del genio, se encuentra joya incomparable embutida entre los *allegros* de sorprendente vulgaridad.

Nunca esperé que la Sta. Copca desplegaría grandes dotes dramáticas en el apasionado papel de Selika, ni en otro alguno. Pero desde su estreno en *Mefistofele* hice justicia a su precisión y maestría como cantante. Anoche se mostró bastante deficiente en todo sentido; la ejecución de sus grandes arias del segundo y del quinto acto fue incolora y aun en el dúo arrebatador no se dejó arrebatar.

Con agregar una mención honorable para Tamburlini, que desempeñó decentemente su pálido papel de marido *in partibus* y para la señorita Morelli, que dirigió correctamente el *tutti* sin acompañamiento del segundo acto, creo que habremos dicho cuanto bueno cabía en la interpretación. Nelusko estuvo tan desgraciado como Rigoletto y Guillermo. El gran Bramina no pasó desapercibido gracias a su actitud verdaderamente sacerdotal y los largos bigotes blancos que surgían de su nariz como una doble cascada espumante.

Las manos invariablemente juntas sobre el pecho, cantó sus responsos con religiosa unción y hasta merece decirse con extrema-unción.

Está por terminar la temporada lírica: no ha despertado mucho entusiasmo y ha contado más derrotas que triunfos. No obstante, si se han de dar exactamente las siete funciones finales y desean los artistas dejarnos una última impresión favorable, me parece que deberían hacernos oír –fuera del problemático *Lohengrin*– la *Gioconda*, *Mefistofele* y el *Barbero*.

Así tendríamos la satisfacción de cerrar esta serie negra con un aplauso final.

P. G.

Noches de teatro¹

No bien desciende el telón en cada entreacto, prodúcese en la enorme sala del Politeama el sordo rumor de una inmensa colmena; por todas partes se conversa con animación y se discuten y comentan los incidentes de la representación. Levántanse los hombres y los anteojos asestados sus ojos de cristal en todas direcciones mantienen guerrillas de palco a palco, de palco a platea, de platea a cazuela y viceversa; muévense las plumas y cintas de los sombreros de las damas, que agitan sus abanicos vistosos, y abarca la mirada del observador un conjunto de telas de todos los colores imaginables, alternando el blanco con el rojo, el celeste con el rosado, el negro con el verde y chispeando por todas partes los brillantes, las esmeraldas, zafiros y rubíes, turquesas y amatistas que cuelgan de las orejas o están incrustados en los collares, brazaletes y prendedores de oro.

Curioso es entonces examinar las cabezas de hombres y mujeres: los perfiles acentuados o de líneas confusas; los semblantes animados o insulsos; los ojos vivaces y los destañidos; las bocas de todos tamaños y todas expresiones; las flacuras extremas y las gorduras en demasía.

En tan inmensa aglomeración de cabezas humanas, todos los tipos tienen su representación, como la tienen todas las nacionalidades. La rubia desvaída, de ojos incoloros y pestañas blancas, contrasta con la morena tez de su compañera, una criolla de ojos y cabellos renegridos. La faz apergaminada de una soltera pide a los vivos colores y a los afeites luces de juventud aparente, y la vejez resalta al contemplarse al lado de la cara marchita la sonrosada de una muchacha de veinte años.

1. *La Nación*, N° 4799, jueves 22 de julio de 1886.

Hay allí el semblante adusto y el sonriente; la cabeza inteligente que se mantiene alzada como buscando su justo nivel arriba de las demás y la cabeza gacha de quien ahoga los bostezos, aburrido de no entender lo que se habla en el proscenio.

Hay el hombre joven de cabellos vigorosos, bien plantado y rebosante de savia juvenil y el viejo acartonado, pintado con tintes y cosméticos.

Hay el elegante que lleva bien su traje correcto y el zurdo y de mal gusto que ostenta prendedores y anillos deslumbrantes y abigarradas corbatas.

Hay los diálogos *sotto-voce* de las muchachas y el cabeceo disimulado de las ancianas: las miradas rápidas, la crítica femenil que hace la crónica de los trajes, el tijereteo de las vidas ajenas, las revelaciones de amoríos, los suspiros, los saludos significativos, las sonrisas burlonas, las frases sarcásticas, los celos y los desprecios que no se ocultan y las grandes vaciedades de la tontera humana.

Esas vaciedades se oyen principalmente en los corrillos, en las galerías, en el vestíbulo, donde autores, obras, artistas son juzgados entre el humo de los cigarros; se hace gala de ignorancia o de pedantería y los impresionables y frívolos mezclan a sus frases rimbombantes los nombres propios de celebridades, frases o palabras en francés de *cocina*; se habla fuerte y campanudamente haciéndose mérito de las lecturas precipitadas del día a propósito de la pieza representada; se manosea la literatura dramática o se hacen confesiones infantiles; se habla, en fin, con ese desparpajo que a ser llamado a cuenta ante el buen sentido y a fijarse taquigráficamente las palabras que se desbordan, harían el proceso público de esos satisfechos ignorantes.

En cambio, y también, para suerte de todos y nuestro propio crédito, la masa formada por gentes sensatas que

oyen, observan, comparan, maduran sus juicios, enfrenan los entusiasmos ruidosos, moderan las expansiones y se gobiernan por la voluntad y el seso. Ese es el público.

Dentro de la sala aparecen unidos (por los asientos) políticos que han campeado cada uno por sus respetos, guardándose allí las fórmulas urbanas, y al verlos que hablan de acuerdo, nadie duda que se trata de Sarah y no de las cuestiones consabidas.

Entran en los palcos las visitas; las colas de los fracs y las pecheras blancas se divisan por todas partes; vuelve cada uno poco a poco a tomar su asiento; la murga que ocupa el lugar de la orquesta toca unas piezas que nadie oye y que parece son el conjunto imposible de inspiraciones parciales y completamente independientes entre sí del trombón, la flauta, el clarinete, la corneta pistón: todo ello dentro de un lapso de tiempo señalado por un director que no se ve, quizá porque racionalmente no existe.

Y en fin, coronando los círculos de palcos, allá sobre la cazuela, el paraíso turbulento, mejor dicho, el limbo de los *dilettanti*: cuerpos macizos, brazos morrudos, caras anchas y barbudas, racimos apretados de hombres que se mueven dentro de las cinturas de hierro de las barandas, con todos los rumores de las masas humanas comprimidas, que buscan en aquella estrechez asfixiante un acomodo y una estabilidad imposibles.

Fatigados los ojos de aquella revista de tres mil caras, se vuelven a la escena, el telón se levanta, y el murmullo de voces va apagándose; se tose fuerte todavía para dejar tranquila la garganta, ocupan los asientos los remisos que entran en puntas de pie, toma cada uno postura y el silencio se hace al fin.

Sarah aparece en la escena y todos dirigen a ella los anteojos.

Así ha debido sentirse envuelta por una corriente magnética al ser centro y foco de tantas emociones profundas,

estableciéndose el vínculo secreto y estrechísimo entre la artista que revela sus dotes superiores y el público que los atesora y los recompensa con esas explosiones de aplausos que anteanoche resonaban dentro del teatro como truenos de una tormenta colosal.

[La temporada lírica de 1886]¹

Fecunda como ninguna en ópera italiana ha sido la presente estación teatral. La inauguró la compañía del Politeama, vino luego la de Colón, y estamos en vísperas de que ambas vuelvan a sus respectivos teatros, terminado el abono que una y otra abrieron en Montevideo al solo objeto de dejar la plaza libre a Sarah Bernhardt y al ejército de bailarines de uno y otro sexo que han invadido la escena del Colón.

A estos dos nuevos abonos que se anuncian habrá que agregar otro más, en el Nacional, cuyo escenario, según se dice, será ocupado en breve por la compañía lírica de Claudio Rossi, que actualmente trabaja en Río de Janeiro con éxito lisonjero.

La estrella de esta tercera compañía es la soprano Nadina Bilicioff, cantante rusa.

Tendremos, pues, por espacio de un par de meses más, armonías a raudales; pero —ya tardaba el pero— serán eternamente las mismas, pues ni Colón ni el Politeama ni el Nacional nos prometen novedades; peor aún, nos prometen las mismas óperas. Todo se reducirá a oírlas cantar por diferentes artistas en diversos sitios.

Colón nos anuncia, además de *Lohengrin*, *Los Hugonotes*, *Fausto*, *Gioconda*, *La Africana* y *Forza del destino*, y en cambio el Politeama nos dará *Forza del destino*, *La Africana*, *Gioconda*, *Fausto*, *Los Hugonotes*, con más *La Favorita* y *Aida*, sin contar con que en el Nacional podremos oír *Aida*, *La Favorita*, *Fausto*, *La Africana* y *Los Hugonotes*.

Exactamente lo mismo que el individuo de la zarzuela aque-

1. *La Nación*, N° 4832, domingo 29 de agosto de 1886. Sin título en el original.

lla, que los lunes, miércoles y viernes comía lentejas, los martes, jueves y sábados judías y los domingos judías y lentejas.

Solo una novedad nos ha ofrecido esta estación: *Le Villi* y ésta, francamente, no produjo en el auditorio la menor impresión. Lo prueba el hecho de haber sido cantada solo dos veces. Y cuando un empresario teatral, de ideas tan estrictamente positivistas como el actual del Politeama, juzga a su público plenamente satisfecho con dos audiciones de una misma ópera, se puede asegurar sin temor de errar que no hay auditorio para una tercera.

Lohengrin será el verdadero atractivo musical de la temporada, y compensará ampliamente esta monotonía, quitándonos el sabor de tanta judía y tanta lenteja.

Se espera la grandiosa obra con creciente ansiedad, y todos creen que ella sola bastará para asegurar el éxito del segundo abono del Colón.

Sucede hoy con *Lohengrin*, como sucedía hace cuatro años con *Mefistófeles* sin que signifique esto establecer igualdad entre una y otra creación. Hace cuatro años *Mefistófeles* había conquistado por completo al público de Buenos Aires; pero éste no dominaba aún todas sus bellezas y sentía vivamente el deseo de escucharlas una y otra vez, para impregnarse de ellas y saborear hasta la última nota. Sus óperas favoritas hasta entonces habían sido momentáneamente olvidadas, y un único anhelo primaba sobre todo otro: el de escuchar de nuevo la partitura de Boito.

Es que para el aficionado de raza, nunca es más ferviente el ansia de escuchar un trozo de música, que cuando, habiéndolo gustado, comprende que aún le restan muchas bellezas por descubrir.

Esta es hoy la situación de los aficionados bonaerenses respecto de la hermosa producción de Wagner. Hace tres

años la oyeron por primera vez, la admiraron y sienten que aún encierra para ellos muchas deliciosas promesas.

Siendo así, bien puede afirmarse que será día de grandes emociones para los aficionados aquel en que suba *Lohengrin* al cartel.

*Lohengrin*¹

Desde Terpandro que completó la lira hasta Berlioz que complicó la orquesta, es altamente instructiva la historia de los innovadores artísticos. Todos los capítulos pueden reducirse a la siguiente triple moraleja: primera, lo nuevo se combate en nombre de la tradición; segunda, lo nuevo se impone al público, que se habitúa a ello y lo aplaude por imitación; tercera, lo nuevo de ayer se incorpora a la tradición para combatir a lo nuevo de mañana: *et sic de ceteris* hasta la consumación de los tiempos. Por eso agregó que la tal historia del arte es no sólo instructiva sino consolante. El vilipendio contra Terpandro no ha impedido el triunfo de la lira de siete cuerdas, la rechifla lanzada a *Benvenuto Cellini* no ha sido obstáculo para la victoria de la polifonía teatral. El veredicto contemporáneo no mata sino a lo que no había de vivir. La obra robusta escapa a sus ataques y sobrevive a pesar de los fatales pronósticos.

Eso que es cierto para todas las artes, lo es especialmente para la música: el arte instintivo e impresional por excelencia, que vive exclusivamente de sí propio, sin apoyarse como la pintura o la arquitectura en las directas influencias del medio y manifestaciones diversas de la civilización contemporánea. Toda innovación musical es una entrada en lo desconocido: el músico original exige del público que abandone el trillado y cómodo camino habitado para seguirle en un sendero nuevo, áspero, mal desmontado aún, lleno de sorpresas y probables escabrosidades. ¡Y todo eso, no en nombre de una necesidad, sino de un problemático deleite!

1. *La Nación*, N° 4856, domingo 26 de septiembre de 1886.

Para el público, en efecto, una audición musical no es sino cuestión de placer sensual. Cuando M. Perrichon va a Suiza, se propone ante todo dar un paseo confortable cual por el bosque de Boulogne, ¿cómo queréis, entonces, que no maldiga cien veces al inventor de esas tremendas excursiones al Monte-Blanco, de donde se vuelve molido, marcado, despeado, cuando se vuelve entero? ¡Cargue el diablo con los excursionistas, guías, clubs alpinos habidos y por haber! Exclamará el buen burgués con toda convicción.

Lo que no impide que, al encontrarse nuevamente en su lujoso hotel de Chamonix, M. Perrichon pida el registro de los ascensionistas para estampar el testimonio solemne de su satisfacción: *J'ai vu la MÈRE de glace!* No es esto solo: dentro de seis meses, merced a la influencia sentimental de los recuerdos, la maldecida excursión aparecerá a M. Perrichon, poética y brillante; hablará de ella a los amigos y cofrades del alto negocio que no la han efectuado como del “más bello día de su vida”. Y es así, como el Monte-Blanco con sus despeñaderos conserva y aumenta su prestigio, acaso debido más al retrospectivo entusiasmo de los Perrichon que a la admiración sincera de los alpinistas, porque éstos se cuentan por docenas y aquellos por millares.

Asimismo, debe decirse que si la música de Wagner ha triunfado en toda la línea después de cuarenta años de lucha encarnizada, no es solo merced a sus incontestables bellezas, al temple de acero de su creador, o siquiera al celo ardiente del grupo iniciado; sino también al movimiento lento e irresistible del innumerable público que salía de *Tannhäuser* o *Lohengrin*, protestando al principio contra la ininteligible batahola sinfónica, para volver después por contagio, por curiosidad, por hábito; y finalmente atraído también por el espectáculo, los cantantes y algunas “migajas melódicas”, como el *Brautlied* o el relato del Grial.

Esa férrea voluntad de Wagner de que hablé antes ha sido indudablemente uno de los elementos de su triunfo final. Todo su genio descansa en ese pedestal de convicción y orgullo invencible. Silbado, ultrajado, escarnecido, tanto en su patria cuanto en el extranjero; obligado por la miseria a prostituir su ideal en viles tareas de músico de la legua, es poco decir que nunca desfalleció: se irguió ante el sarcasmo casi universal, más tieso e indomable cada día, en la actitud insolente y sublime de un apóstol que a golpes e insultos quiere embutir, clavar y remachar la buena nueva en los cráneos de los gentiles. En la Vulgata, hay un prólogo que se intitula: discurso con yelmo *sermo galeatus*. Tal divisa podría llevar la obra de Wagner: es poesía de batalla y música de armas llevar. Ese dispensador de armonías apareció en este siglo, de pie en las encrucijadas del arte, ya más terrible y belicoso que ese dios Thor de sus queridas cosmogonías escandinavas, ya más grotesco que Don Quijote, exigiendo que fuese declarada su Dulcinea la sin par ferrosura del universo. Pero su voluntad lo ha vencido todo: odio, indiferencia, envidia, y hasta el ridículo. Con su compatriota Schopenhauer —otro vencedor— él ha colocado en el vértice del templo humano, como coronamiento eficaz y suprema virtud *der Wille*, la voluntad obstinada, hija de la fe y madre de la acción. Y vedlo ahí, ahora, victorioso y soberbio, sentado en el panteón o en el pandemónium del arte musical, al lado de los más grandes, casi tan aclamado por sus errores enormes como por las magnificencias inauditas de su conquista.

Wagner presenta múltiples aspectos. Sabe todo el mundo que ha querido ser un polemista teorizador, un poeta dramático y un músico novador. De todo eso no quedará sino lo último. Como polemista es deplorable: confunde la violencia con la fuerza. Baja a la lid con la pesada armadura

de sus héroes germanos, y no parte sino el viento con su colosal tizona. Como estético musical no ha tenido la serenidad ni la preparación de Glück, contentándose con resucitar sus teorías y mostrándose excesivo en la aplicación. Su preparación literaria, en lo referente a conocimientos generales, era estrecha y superficial. Las apreciaciones falsas y los errores de hecho pululan en sus escritos. Pueden mis lectores cerciorarse de ello con la sola lectura de su carta-prólogo a Villot, que precede la traducción de sus dramas musicales. Entre otros traspiés, está el siguiente, imperdonable en un hombre de teatro y músico dramático: achaca a Voltaire, y recalca como argumento contra la ópera, el conocido dicho de Figaro en la segunda escena del *Barbero de Sevilla*: “lo que no merece ser recitado se canta”. El innovador dramático que se dirige con tanta arrogancia a un público francés, sin conocer a Beaumarchais, corre parejas con el poeta musical que pretenderá resucitar la tetralogía griega que duraba dos horas, merced al *Anillo del Nibelungo*, que llena cuatro noches.

En el poeta dramático habría de considerarse al inventor de caracteres, al constructor de la acción y al escritor propiamente dicho. No tengo competencia para apreciar el estilo original. Pero los críticos alemanes lo declaran mediocre; y entre otros, Ludwig Ehrent habla de Wagner poeta en estos términos: *no basta armar un escenario, fuera menester siquiera saber escribirlo*.

Sabido es que –fuera de los *Maestros cantores*– todos los poemas musicales de Wagner son leyendas caballerescas o mitológicas entresacadas de los *Eddas* y poemas de la Edad Media. Muchos de ellos habían sido ya llevados al teatro por escritores modernos, en especial el ciclo de los *Nibelungen* que ha inspirado cuatro o cinco tragedias. El *Lohengrin* representado anoche es un fragmento del interminable poema de *Parfaisal*, de origen céltico y cuya traducción alemana fue esparcida en

el siglo XIII por el célebre Wolfram de Eschenbach. Este singular literato no sabía leer ni escribir: era un simple *payador* y traducía *a pulso*, como dirían nuestros paisanos.

Piensa Wagner que la tradición nacional, el mito legendario, es la mejor materia primera para el poema musical, declarándolo muy superior a la historia para esta transformación. Creo que sería difícil no aprobar el dicho así como las razones en que se apoya la demostración. Pero he aquí una conclusión que Wagner y sus discípulos no han sacado: cuanto se diga para probar que la música se aviene mejor con una acción maravillosa y personajes legendarios, sirve precisamente para probar también que la amalgama por partes iguales de ambos elementos, poético y musical, no será nunca eficaz. Este es el nudo de la cuestión wagneriana; y en vez de un análisis de *Lohengrin*, que me declaro incapaz de ensayar personalmente después de la primera audición, y que no quiero confeccionar aderezando cuatro o cinco opiniones ajenas, pido permiso para dar acerca de ella mi franco y libre parecer.

El gran reproche dirigido por Wagner a la ópera corriente estriba en la insignificancia general del *libretto*, tolerada por el compositor o mejor aprovechada por él para prescindir casi completamente de la situación y del sentido de los versos. De ahí, como consecuencia, la vulgaridad del recitativo que sólo sirve para descanso general, entre una cavatina arrullada delante del apuntador y un trozo concertado de los principales cantantes, alineados en parada a lo ancho del proscenio, y tan despreocupados unos de otros como si no hubieran de verse jamás. El reproche es merecido y cierta la caricatura. Que ello sea efecto o causa de la importancia primordial y casi exclusiva que el vulgo atribuye a los intérpretes de la obra musical, no es cuestión que haga al caso. La verdad es que actualmente, así en Europa como en América, los requisitos principales

de una interpretación lírica son la voz y la virtuosidad. El desempeño escénico y la dicción son accesorios tanto más insignificantes cuanto que, fuera de Alemania, Francia e Italia, las óperas se cantan en lenguas poco o nada entendidas del público. Tal es la situación; he aquí ahora el remedio propuesto y propalado infatigablemente por Wagner, sobre todo en las obras que sucedieron a *Lohengrin*.

En el drama musical, la letra tiene exactamente la misma importancia que la música; el recitado del actor es una melopeya más o menos cantante, apoyada en la orquesta que es el elemento verdaderamente musical. Nada de arias, cavatinas, *duettos*, etc., que interrumpen y falsean el drama. Una melodía continua, infinita, llena de modulaciones imprevistas, tronchada por momentos como una liana flexible, para reanudarse enseguida sin principio ni término. Y sobre esa línea delgada del canto salmónico que domina el mar sinfónico de la orquesta, el verso lírico tiene que destacarse, claro y acentuado, como en la misma tragedia.

Felizmente, para nosotros, Wagner no aplicó todavía este sistema en *Lohengrin*: hemos saboreado anoche melodías sueltas, preludios y cantos exquisitos, el coro nupcial y ese soberbio final concertado del primer acto. Pero *Tannhäuser* y *Lohengrin* eran los hijos pródigos del maestro: él no reconocía como legítimos sino a *Tristán*, el *Nibelungo* y el reciente *Parfisal*. El gran músico no ha vivido bastante para observar la acción prolongada de su sistema absorbido en altas dosis ¡Pobre rey de Baviera!

El sistema es falso, y no todos los magníficos hallazgos del músico no ocultarán la incurable deformidad de sus teorías. Wagner ha sido uno de esos genios desequilibrados e incompletos que viven en la excepción como en su verdadero elemento: son *monstra per excessum* como diría el gran

pesimista. Esos espíritus originales y potentes son los más distantes de la teoría razonada y de la crítica; y al contrario de lo que sucedía con los fariseos, podría decirse en cierto modo: imitad lo que hacen sin practicar lo que dicen.

La estrecha incorporación de la palabra a la música que constituye la esencia del sistema wagneriano es, desde luego, una flagrante violación de la ley del progreso, así en las ciencias como en las artes. Esta ley liga el progreso con la división cada vez mayor de la materia, con la heterogeneidad creciente; y la historia nos muestra que no ha sido violada jamás. La escultura primitiva era policroma, es decir que contenía a la pintura; el efecto del progreso fue aislarlas y dar a cada una vida individual: escultura sin colorido, pintura sin relieve. El ejemplo del drama griego de que se vale Wagner sólo sirve para mostrar que su pretendido progreso es un retroceso a la infancia del arte. En el teatro de Esquilo se mezclaban simultáneamente la declamación, la danza y la música —mucho más que en el teatro de Eurípides—, y la separación definitiva de los tres géneros obedeció a la citada ley. Ello nada tiene que ver con el genio individual del primero o del segundo.

Según esa ley general del progreso humano, pues, la ópera en que se confunden la palabra y la armonía, es una combinación bastarda en razón misma de su excesiva *homogeneidad*, en el sentido en que Spencer emplea la palabra. Pero hay que reformar ese género complejo precisamente en el sentido opuesto al innovado por Wagner: aislando la declamación pura en el drama sin música y la armonía en la sinfonía instrumental, sin palabras. Por haber desconocido esa ley fundamental, la tentación de Wagner no tendrá sucesores, a pesar de quedar de sus obras fragmentos sinfónicos dignos de estudio y eterna admiración: todo lo híbrido es infecundo.

Lo dicho no constituiría una demostración muy vigoroso-

sa de mi aserto: sería cuando más una inducción de probabilidad por analogía. Podría objetarse que la música es un arte excepcional, a cuyo proceso y desarrollo no puede aplicarse la regla general. Ello no es exacto, pero sería muy larga la demostración y prefiero abreviar razones.

El camino a mi ver extraviado que ha recorrido la ópera casi desde su origen arranca de esa malhadada concepción de la música que la define como la *lengua del sentimiento*. No hay tal lengua, a no ser que se tome a lo serio el *lenguaje* convencional de las flores y otros simbolismos pueriles. Mostraré en mi próximo artículo que la música no posee ninguno de los caracteres de una lengua, ni siquiera los fundamentales; que su expresión limitadísima está concretada a los dos grandes grupos antagónicos del placer y del dolor, y que todos los comentarios estéticos y descripciones literarias de las sinfonías clásicas no pasan de sugerencias personales y antojadizas, de ilusiones tan vanas y fugitivas como las que nos hacen atribuir significado sentimental a los perfumes asociados a nuestros recuerdos.

P. GROUSSAC

Hubiera preferido reservar todavía mi opinión respecto de la primera interpretación del *Lohengrin*. Creo que sería más justo no considerar este estreno sino como un ensayo general, y esperar que todos los elementos, con excepción de Stagno y Tamburlini, hayan adquirido la seguridad y precisión que anoche les faltaron. Sabido es que el protagonista de *Lohengrin*, como de todas las otras óperas de Wagner, es

la orquesta: esta misma distó mucho de ser irreprochable. Hubo varios ataques deficientes en los instrumentos de madera y cobre; en general el conjunto carecía de cohesión, de *fundido*. El cuarteto de cuerdas, aunque algo aumentado, no es todavía bastante nutrido, y me ha parecido en muchos pasajes falto de decisión.

El tenor Stagno se ha mostrado excelente actor y eximio cantante en su gran dúo del tercer acto, y sobre todo en el relato del San Graal y la magnífica inspiración de la despedida. Volveré próximamente sobre esas grandes páginas de *Lohengrin*. Tamburlini es siempre el artista concienzudo e irreprochable que conocemos. Todos los otros elementos: coros, la pareja Macbeth, el Heraldo, etc., oscilan entre lo mediocre y lo peor. ¿Haré una excepción a favor de Elsa, por su personificación realmente elegante y poética de la vaporosa heroína, y su regular interpretación del dúo nupcial? ¡Ay! como decía Lafontaine, *si votre ramage ressemblait à votre plumage...*

Pero, lo repito, es justo esperar la segunda representación teniendo en cuenta la dificultad de esa música tan extraña a la tradición del *bel canto* italiano.

Lohengrin II¹

Entre los críticos conscientes, no hay actualmente uno solo que se atreviera a sostener en música la vieja tesis del color local y de la interpretación exacta de las emociones humanas por las notas y timbres variados de la orquesta. Esas huecas cavilaciones pertenecen ya a la arqueología romántica, y solo sirven para encubrir la indigencia intelectual de Blaze de Bury y sus discípulos. Sabe hoy todo el mundo que no hay tal música católica protestante del siglo XVI en los *Hugonotes*, pues el mismo *Coral* de Lutero no ha pertenecido jamás al calvinismo francés; ni tal música alpina en el *Guillermo Tell*, que no perdería un rayo de belleza ni eficacia con adaptarse a un poema sobre la conquista de México. Como expresión de las emociones, tampoco puede pretender la música ser otra cosa que un agente coadyuvante de nuestra sensibilidad nerviosa, un excitante más o menos activo de nuestra imaginación, como lo son en grado superior a veces ciertos perfumes respirados o ciertas materias introducidas en el organismo, tales como el opio o el haschich. La música es un marco cómodo y rico para el cuadro sugestivo que nuestra mente ha de pintar.

El arsenal de los estéticos musicales ha quedado reducido a poquísimos pertrechos, entre los cuales los únicos que merecen tomarse en cuenta son la tonalidad y el ritmo. De cuanto se infiere a la tonalidad, lo único incontestable es la diferencia existente para la impresión entre el modo mayor y el menor. No puede negarse que este tiene algo de incompleto y desfallecido que favorece las impresiones de tristeza. No quisiera permitirme una sola *frase*: pero creo que el tono menor

1. *La Nación*, N° 4858, miércoles 29 de septiembre de 1886.

puede asemejarse, por sus efectos, al que produce cualquiera manifestación natural, fallida o malograda. Según las últimas teorías de la sensibilidad, el estado del dolor es el resultado de una depresión del organismo: ahora bien, el tono menor que no es sino una disminución del mayor, produce efectivamente la sensación de un esfuerzo impotente, de una tentativa penosa y sin éxito completo. Admitamos, pues, que la tonalidad relativa tenga el poder de despertar las impresiones antagónicas del placer y el dolor. Pero es absurda la importancia por muchos atribuida al tono absoluto, según la cual, por ejemplo, el de *mi bemol* sería religioso, el de *sol mayor*, guerrero, etc.

Mucho más evidente es el poder del ritmo asociado con la intensidad variable del sonido. Las palabras características que marcan el movimiento no son meras metáforas: el *allegro* es realmente *alegre*, el *grave* se aviene en verdad con la expresión solemne o triste...

No tengo tiempo ni competencia para desarrollar una estética musical, pero citaré en apoyo del valor impresional del ritmo y en contra de todas las disertaciones literarias acerca de la expresión melódica y armónica, de un siglo a esta parte, un ejemplo tan convincente como inesperado. Sabido es que muchas de las sinfonías de Beethoven, que constituyen el monumento instrumental del arte, no llevan indicación alguna acerca de su *significado*: tal es, por ejemplo, la sinfonía en *la*. En esta obra maestra, hay un *allegretto* famoso que ha sido desleído y comentado infatigablemente por todos los estéticos musicales del siglo. Todos concuerdan en atribuir a ese trozo célebre un significado de tristeza intensa y fúnebre desconsuelo. El gran Berlioz, entre otros, habla de “sollozos, gemidos convulsivos, etc.”. Era opinión general, hasta ahora tres o cuatro años, que el tal *allegretto* era el cuadro de una ceremonia mortuoria, y en todos los conciertos era de tradición el ejecutarlo a compás de

andante sepulcral, como que daba al auditorio frío en la espalda. Ahora bien, se descubrió en 1882 un documento auténtico de Beethoven (publicado en el *Parlement* del 28 de noviembre) que fijaba el movimiento de la pieza y la describía como una *boda de aldea*: es inútil agregar que el fúnebre *andante* se ha convertido para los *buongustai* musicales en una invitación a la danza, y que ninguno de ellos deja ya de encontrar en él la última expresión de la campestre jovialidad. Me parece que el ejemplo ahorra comentarios respecto de la expresión musical, tratándose del más grande músico de todos los tiempos.

La música no es, pues, esencialmente expresiva: es *impresiva* (si me vale la palabra) en el sentido vago y general en que lo son la arquitectura y las artes decorativas. Si se me permitiera aplicarle un axioma vulgar, diría que cada uno habla de la música como de la feria: según le va en ella. Nuestro nerviosismo actual y nuestras reminiscencias asocian ideas e impresiones a esos sonidos gratos y mecedores para el oído: estos envuelven lenta y dulcemente el alma en su corriente magnetizadora, hasta que, a semejanza de los estáticos orientales o los hipnotizados sugestionales, edificamos castillos aéreos pintados con los solos colores de nuestra fantasía.

Ello, por supuesto, no importa negar la existencia de lo bello en música. La falta de intención precisa de un monumento arquitectónico, de una decoración, de un simple conjunto de colores no le quita un punto de su belleza: esta consiste toda en la forma. La belleza musical reside en la combinación de los sonidos realizada con tanto acierto y novedad como que sea capaz de comunicar sus íntimas vibraciones a los individuos dotados de sensibilidad más exquisita y dar impulso a sus facultades imaginativas. El único criterio de lo bello en música, como en otras manifestaciones artísticas, está en la reacción que produce en nosotros. La música de

Beethoven es para nosotros más bella que la de los chinos, porque aquella nos conmueve y esta no, siendo así que nos atribuimos superioridad sobre los chinos.

Ahora bien, ¿qué relación estrecha, qué analogía puede existir entre esa vibración misteriosa de la materia que despierta en nuestro organismo estados indefinidos, y la poesía, la palabra precisa que no es sino la emisión externa de la idea? ¿Cómo ha podido asemejarse a una lengua, a *la* lengua misma, a esa transcripción exacta de la realidad, una oscura sensación flotante cuya condición primera en la falta de realidad y precisión? Hemos sido aquí también las víctimas de las metáforas, de las imágenes que parecen enriquecer el lenguaje humano cuando no revelan sino su indigencia o su limitación. Las metáforas, pedidas a la literatura, a la pintura y extendidas a la música, nos han engañado con una apariencia de identidad que nunca existió. Lo bello en literatura y las artes de imitación está medido por la perfección con que el artista reproduce la vida; ¿creéis posible aplicar el mismo criterio a la música, siendo así que ella no existe en la naturaleza, según el sentido estético de la expresión? La música expresiva es puro convencionalismo, y lo prueba precisamente la necesidad de poner la traducción de las notas sonoras en sílabas significativas para sugerirnos la ilusión de un sentido que no existe jamás.

Se comprende ahora por qué Wagner, en su estéril reforma de la ópera, atribuyó desde luego importancia primordial al mito legendario como argumento poético. La leyenda fantástica es casi tan vaga y vacía de realidad como la música misma: los seres y acciones que aquella evoca no determinan juicios mentales sino oscuras sensaciones imaginativas. Esos fantasmas vaporosos carecen de individualidad y escapan al análisis: apenas si alcanzan a ser los símbolos incorpóreos de los sentimientos más primitivos: amor, odio, placer, dolor; el

tetracordio psicológico. Bien comprendía el músico alemán que el metal de la historia era harto inflexible y denso para fundirse en la atmósfera musical, y tuvo que preferir la cera blanda y modelable de la leyenda. De suerte que, en el fondo, la cuestión teórica promovida por Wagner es la confesión más potente de nuestra tesis, puesto que se formula así: el poema de la ópera debe adquirir importancia igual a la música; pero dicho poema no ha de personificar sino seres legendarios y acciones elementales. La consecuencia inmediata que los músicos disidentes tienen que sacar de la proposición wagneriana es su recíproca no menos exacta: cuando el poema sea histórico y real, la música hará abstracción de su significado dramático o narrativo para concentrarse en la expresión lírica de los sentimientos humanos. Por eso en lo relativo al solo concepto de la ópera —sin referirme todavía a la realización armónica— no vacilo en soltar esta información que probablemente me haría apedrear en Bayreuth. Al paso que el compositor proscribía más severamente la melodía suelta y el consorcio de las voces en nombre de la verdad, el escenógrafo Wagner mostrábase más exigente y minucioso en la realización material de sus fantásticas escenas. Con gastos enormes y dificultades inauditas armaban el escenario aparatos y maquinarias de fantasmagoría, más dignas de una *féerie* que de un poema musical. Esta introducción del pesado realismo mecánico en la resurrección de las leyendas ha sido casi siempre desastroso [*sic*]. En el *Anillo del Nibelungo* por ejemplo, hay apariciones de dragones y serpientes, combates con monstruos de cuerda interior que arrancaban carcajadas. Recuerden mis lectores el pésimo efecto de ese cisne de cartón que arrastra grotescamente una navecilla de juguete, o esa paloma viva del último acto que ahuyenta la emoción del espectador trayéndole recuerdos de prestidigitación. Si pedís atención y seriedad al público, si pretendéis

llevar nuestra imaginación al país encantado de las poéticas leyendas, merced al misterioso efluvio musical, ¿para qué venís vos mismo a rebajarnos a la chata realidad, con esa introducción ridícula de tramoyas infantiles y groseras? Decís que es una insensatez el que Valentina y Raúl arrullen deliciosas melodías en tan angustioso momento; pero ¿qué diría Meyerbeer de vuestra música sublime empleada en marcar el paso a un monstruo de madera que abre la boca a compás para tragarse rítmicamente a Siegfried? Resulta entonces que el poema musical inventado por Wagner, con ser tan diferente del *libretto* corriente y sin pretensión, no deja de recurrir también al convencionalismo por aquel tan combatido. Es fácil cerciorarse de que la concepción de la partitura no es menos defectuosa y digna de crítica bajo el propio aspecto de la verdad psicológica. Examinemos desde luego la principal innovación musical del maestro alemán, el motivo conductor o *leitmotiv* según la expresión ya corriente en literatura teatral.

Wagner no ha inventado la reminiscencia orquestal que se repite para acentuar la situación de los personajes: para no citar sino ejemplos conocidísimos, basta recordar las frases de los *Hugonotes* (acto IV) y del *Profeta* que murmuran los instrumentos para pintar la lucha interna de Raúl y Juan de Leyden. Pero nunca se había dado al *leitmotiv* una importancia tan sistemática y significativa.

Así, en *Lohengrin*, saben mis lectores que la bella frase “religiosa” de la introducción, la evocación de San Graal precede o sigue donde quiera al caballero del Cisne: el motivo delicioso, casi siempre modulado por los violines, ya entero, ya fragmentario y reducido a sus dos acordes típicos, envuelve al héroe como esos nimbos luminosos de los cuadros sagrados.

Lo propio sucede con la frase de Elsa; el *leitmotiv* de Ortrudis lo constituye una modulación extraña y sombría de

los violonchelos. Esas frases musicales son generalmente admirables y llenas de sustancia armónica; pero a la larga y después de diez apariciones más o menos veladas, no sé por qué me vuelve a la memoria el dicho impertinente de Paul Lindau, el espiritual crítico alemán: parece que el *leitmotiv* fuera el *pasaporte* de los personajes. No es posible disimularnos que esa frase sacramental es lo que de antiguo se llamó estribillo, y que desempeña el mismo papel banal que los epítetos invariables con que caracteriza Homero a sus héroes. Os aseguro que después de veinte o treinta veces que oímos el calificativo característico, poco nos conmueve lo de Aquiles “de los pies ligeros” o la aurora “con sus dedos de rosa”. Algo parecido produce el *leitmotiv*. Los adeptos de Wagner nos repiten que esos motivos son llave de la partitura: no pensamos en negarlo, pero después de estar todos en casa, no veo la necesidad de abrir y cerrar las puertas a cada movimiento del personaje.

Después del *leitmotiv*, sabido es que la ópera de Wagner se caracteriza con la supresión de los concertados y arias sueltos, reemplazándose ese convencionalismo con la melopeya continua y el monólogo.

Seguramente la cavatina, el dúo o el *terzetto*, el coro mismo son convenciones. Pero ¿existe en el teatro lírico algo que se ciña a la realidad? ¿Es más real salmodiar versos que arrullar lindas melodías? Proscribís el dúo armónico diciendo que nunca en la realidad hablan dos o más personas juntas. Pero el concertado no es una conversación, sino la expresión externa de los sentimientos individuales. Precisamente en los conjuntos, los personajes no se dirigen unos a otros sino que canta cada cual “la canción de su duelo”, como dice el poeta español. Tampoco existe el monólogo en la realidad, y si hubiéramos de suprimir esa exteriorización del pensamiento, reduciríamos a la mitad las óperas de Wagner, lo que a la

verdad no sería siempre de deplorar, pues todas ellas son excesivas, abrumadoramente largas y desbordantes.

El vicio capital del maestro de Bayreuth es en efecto su prodigalidad infatigable. *Lohengrin* es no sólo la más melódica, sino la más animada e interesante de sus obras, a pesar de su escena del segundo acto entre Ortrudis y el conde Federico. Hay así dúos por turno en el *Nibelungo* y *Parsifal* que duran dos horas de reloj. Leed los poemas y quedaréis horrorizados, o dormidos.

Ricardo Wagner insiste con demasía en explicarnos los proyectos y pensamientos de sus personajes, en lugar de mostrarlos en acción. Su melodía infinitamente desarrollada me produce el efecto de una piedra que cae en una agua tranquila: la mirada sigue al principio con interés la serie de círculos concéntricos que se dilatan lento, progresivamente, tornándose cada vez más vagos y desvanecidos al paso que ensanchan su ondulante línea. El compositor no abandona el círculo melódico hasta no perderlo de vista en la ribera.

Tales son, a mi ver, los defectos salientes del sistema wagneriano que han venido acentuándose más y más desde el *Buque fantasma* hasta *Parsifal*. La ciega oposición del público rutinerio sublevó al compositor consciente de su genio, haciéndole aferrarse más en sus sistemáticos errores; hasta que la no menos ciega protección del rey de Baviera, brindándole completa independencia para realizar sus concepciones sin el correctivo de la crítica y la censura del gran público, le hizo caer hacia el lado a que desde antiguo se inclinaba.

Por supuesto que nadie piensa en negar las pasmosas bellezas musicales que brotan de las monstruosas partituras y tetralogías, como flores divinas por entre los abrojos de un zarzal. Wagner es un coloso que nos dice perentoriamente: “se camina mejor con una arroba de plomo en cada bolsillo”; y en prueba de ello se larga a correr con sorprendente agili-

dad. Su demostración nada demuestra para nosotros y sólo prueba su fenomenal vigor.

Al cabo he concluido con mi guerra al teorizador artístico, y puedo ya entrar con la conciencia tranquila en el estudio exclusivo del maravilloso *Lohengrin*. Mi próximo artículo no se apartará un punto de su análisis: tarea tanto más grata cuanto que salí anoche absolutamente conquistado por ese portento musical. Dice Renan que sólo merece escribirse sobre lo que se ama. He hallado el camino de Damasco de la música wagneriana, siquiera en lo que toca al *Lohengrin* y *Tannhäuser*. No había oído sino fragmentos admirablemente ejecutados en los conciertos populares, y algunas lecturas en el piano. Mi general impresión era dudosa y vacilante. Es menester, como decían de las arengas de Demóstenes, escuchar al mismo monstruo; es decir, en este caso, la masa sonora de la orquesta y del canto simultáneo.

Todas las críticas de detalle se desvanecen ante ese raudal de belleza inaudita: tenéis la sensación de una corriente infinitamente más profunda que todas las contempladas hasta hoy; la onda generosa y pura rueda a vuestra vista con lentas y vastas ondulaciones que suben desde el fondo a la superficie: por momentos, se alza una roca en medio al lecho del dilatado flumen, y entonces, la masa armónica se estrella contra el escollo inmóvil con deslumbrantes flecos de espuma y potentes rumores de tempestad.

P. GROUSSAC

La interpretación general ha mejorado notablemente. Espero que continuará la progresión y podré el viernes dar cuenta de una función digna de la obra maestra ejecutada.

Lohengrin III¹

Cualquier análisis de *Lohengrin* que separara la poesía de la música sería una traición al pensamiento wagneriano: no divida la crítica lo que el genio junta. Esto no es drama ni ópera, sino poema musical: su elemento artístico es la palabra cantada, envuelta en el tejido orquestal; y la vida aquí resulta de esa unión íntima y profunda de la letra con el espíritu. Ya no es hora de discutir sistemas, sino de examinar respetuosamente un portentoso musical, colocándonos en el punto de vista que su autor ha elegido como centro del programa prodigioso. Ha dicho Glück, y muchos han repetido, que la melodía vocal es un dibujo completado con los colores de la instrumentación: ya me expresé respecto de esas falsas analogías entre artes fundamentalmente distintas. Para Wagner la superposición no existe: su verso nace cantando su melodía propia, cual se abre una flor teniendo en el mismo instante forma, fragancia y matiz. Cuando las exigencias del procedimiento expositivo me traigan a citar aislados fragmentos del poema o de la partitura, entiéndase, pues, que me refiero siempre al elemento doble tal cual figura combinado en la obra genial. Apenas necesito agregar que las imágenes con que pintaré por momentos mis impresiones no importan contradicción sino confirmación de lo que antes asenté respecto del poder evocador de la música.

En otro artículo aludí al origen de *Lohengrin*. No quise insistir sobre materias extensamente tratadas por cincuenta escritores, fuera de los diccionarios enciclopédicos. Hasta el día de ayer, en que vino a mis manos un artículo del céle-

1. *La Nación*, N° 4862, domingo 3 de octubre de 1886.

bre crítico madrileño Peña y Goñi, no hubiera creído que existiera un wagneriano convencido al propio tiempo que ignorante de tan trilladas consejas. Con un candor superior a su edad, confiesa este señor que ha vivido quince años ensalzando a *Lohengrin* sin conocerlo. Ninguno de los colegas extranjeros en cuyas obras suele beber su wagneriana erudición, pudo sacarle de tan angustioso apuro, hasta que dio providencialmente con un tal Enrique Heine, autor según parece de un libro tan reciente como desconocido intitulado *De la Alemania*. Sólo entonces ha podido saber el dichoso señor Goñi algo de cierto caballero del cisne que tuvo que hacer con una princesa del Rin, y por ende acaba de arrojar el reciente *eureka* del descubrimiento.

No me atrevería a reprochar a nadie el no conocer de cerca ni de lejos la literatura medieval, ni siquiera la vasta pesquisa instituida en este siglo por los Grimm, Goerres, Fauriel, Ozanam, Baeker, y otros muchos acerca de los poemas caballerescos; tampoco encuentro vituperable el no haber abierto jamás las historias de Gervinus o Bossert, ni oído mencionar los estudios de Renan o Lachmann sobre los orígenes célticos y germanos. Mucho menos exigiría que se remontase a la misma epopeya de Wolfram todo aquel que se permita disertar públicamente sobre la obra de Wagner. ¡Pero al más superficial periodista o *dilettante* musical no se le perdona descubrir, en este año de gracia de 1886, el misterio de *Lohengrin* en una fantasía de Heine, siendo así que en todas las gacetas artísticas han reeditado la bendita leyenda discípulos o adversarios del maestro de Bayreuth, desde Schuré, hasta Reyer, desde Cátulo Mendes hasta Cardona! El descubrimiento de Goñi se parece al del boticario Homais que descubre la existencia de Hamlet al leer por primera vez, a los cincuenta años, el novísimo *to be or not to be* en su diario.

No hay compendio elemental de literatura que no mencione el ciclo de poemas caballerescos a que pertenecen Parsifal y Lohengrin: es materia de examen para el bachillerato.

Lo peor del caso es que la página de Heine no se refiere a la verdadera leyenda de Lohengrin sino al ciclo de *Helias*, el caballero del cisne; no menciona al San Graal, que constituye la esencia del místico poema. Esta leyenda no se incorporó sino muy tarde a la trilogía de Parsifal, Titurel y Lohengrin; y seguramente no es allí donde un crítico serio buscaría el verdadero carácter del héroe de Monsalvat. Con esa base de erudición no es extraño que al colaborador de la *correspondencia musical* parezca ideal y perfecta la interpretación amanerada y pretenciosa que el tenor Stagno nos ha ofrecido del poético Lohengrin.

Por otra parte, es pura afectación en algunos y mero fanatismo de sectarios en otros el gasto de metafísica en cuestiones que solo se relacionan con la inspiración artística. Mostré en un artículo anterior que nada hay menos complejo que esos héroes legendarios y primitivos. El atribuir profundidad simbólica a tipos robustos y sencillos, como Siegfried o Parsifal, pertenece a ese orden de preocupaciones escolásticas que pretende descubrir en los ingenuos pintores del Renacimiento intenciones filosóficas que no sospecharon jamás. El solo poema de Wagner basta y sobra para revelarnos los caracteres transparentes de Lohengrin y Elsa, de Ortrudis y Federico: los dos grupos, luminoso y tenebroso, del bien y del mal que personificarían cuando más la lucha del cristianismo contra el paganismo moribundo de Freya y Odin.

Si algo hay que llame la reflexión en el alegórico relato de Wartburg, no es la concepción de los personajes, ni esa fábula tradicional de Eva o Pandora víctima de la curiosidad, que descendió desde las antiguas cosmogonías al mundo moderno, y cuya metamorfosis decadente y burlona encontramos en

la Psiquis de Apuleyo (*si texeris nostra silentia secreto*). Lo que merecería examen sería el fondo de la mística epopeya, su infiltración secular por el mundo feudal y cristiano, desde la santa leyenda de José de Arimatea hasta las cruzadas, y que se mira brotar eternamente fresca por los polvorosos pergaminos de los *Acta Sanctorum* y evangelios apócrifos. La sagrada copa del Graal que recibió la sangre de Cristo domina y dirige el alma colectiva de la Edad Media; encarna la apoteosis de la caballería templaria y su gloriosa defensa del santo sepulcro. Podría descubrirse acaso en la bellísima descripción del Monsalvat, el ideal arquitectónico de esa época –para algunos lúgubre y para mí resplandeciente– de que no son sino realizaciones fragmentarias las altas y profundas catedrales con sus tres puertas abiertas a las virtudes teologales, sus rosetones emblemáticos, sus bordados capiteles coronando el haz de lisas columnitas como lirios de piedra que exhalan el incienso de la fe...

Pero, lo repito, esas sugerencias del poeta van más allá del poema musical cuyo fin único es la belleza artística. El Lohengrin de Wagner es un caballero creyente que, como su padre Parfisal –héroe de la última obra representada en Bayreuth– y demás paladines de la Tabla Redonda, recorre el mundo defendiendo la religión y la virtud. Es un Eneas cristiano, más puro e ingenuo que el otro, y que abandonaría a Dido antes de penetrar en la gruta resbaladiza. Sincero como un niño y casto como una virgen, Lohengrin pelea con el conde Federico como Miguel con el dragón. Elsa es una flor. ¿Qué metafísica podrías malgastar con esa pareja cándida y tierna cuyo labio inmaculado murmura el amor como una oración? Elsa y Lohengrin no tienen carne ni terrenales pasiones: se parecen a esas figuras de los primeros cuadros florentinos que se componen de una cabeza encantadoramente expresiva sobre un cuerpo flotante e inmaterial. Tipos ele-

mentales y apenas esbozados del símbolo sublime, son hojas desprendidas de esa gloriosa rosa mística del paraíso dantesco, cuyos pétalos son otras tantas almas venturosas:

*Nel gran flor discendeva, ches s'adorna
Di tante foglie...*

Podría demostrarse que la pareja adversa que forma contraposición es igualmente primitiva: es la sombra de ese grupo de luz. Y como entonces la idea de la perversidad se unía estrechamente al concepto del maleficio infernal y del paganismo, Ortrudis y Federico son retrasados sectarios de Odin que intentan luchar vanamente con la cruz victoriosa y su fuerza invencible. Se ve, pues, que los personajes principales de *Lohengrin* son los tipos ordinarios de los *misterios* y leyendas cristianas que forman el tesoro de la literatura popular. Lejos de ser esa vaguedad de contornos una condición desfavorable para fundirse en la armonía musical, dije ya que era una ventaja primordial.

En cuanto a la acción dramática que Wagner desarrolla, no es sino la de la leyenda simplificada, y nada hubiera perdido con estrecharse un poco más. El conjunto y los detalles del poema son tan exactos como una pintura de Cornelius, con los mismos defectos de forma y cualidades de intención del ilustre pintor de los *Nibelungen*. Se notan acá y allá algunos toques modernos de patriotismo pangermánico y alusiones a las “hordas de Occidente” que parecen algo prematuras en el pajarero Enrique. La pompa escénica desplegada en los grandes teatros europeos para las representaciones de *Lohengrin* formaría doloroso contraste con las indigencias de Colón: fuera de los ridículos anacronismos, como lo del papel de música adherido al clarín de los pregoneros; nada más entristecedor que esos grupos de coristas añejos o “adicionados”; las decoraciones dan

ganas de llorar —en especial la del cuarto nupcial—, el séquito de los desposados inspira por el contrario una franca alegría: parece una comparsa de cencerrada. La interpretación no se eleva sobre el nivel ordinario de las representaciones de *Rigoletto* o la *Forza del destino*. El conde Federico y Ortrudis nada sospechan de su verdadero carácter. Esta, en particular, no tiene de noble frisona sino su exuberante cabellera: en lo demás, sus gritos, visajes y arrebatos frenéticos son de una maja de Lavapiés. El Heraldo no existe; el rey sabe cantar, pero camina y gesticula con la majestad de Gambrino; a Elsa no le han quedado sino ojos para llorar. El mismo Stagno no ha podido entrar en el personaje de Lohengrin: es siempre el tenor italiano de los artificios vocales y amaneradas posturas. A falta de aspecto físico y amplitud, podía con su habilidad de dicción componer un Lohengrin más sobrio y menos afectado, preocupado de interpretación dramática y desdeñoso de esos aplausos que el público prodiga infaliblemente a una nota filada, a una vulgar oposición de *piano* y *forte*, a un interminable calderón que horripilaría a Wagner. En suma, fuera de la orquesta que trata de suplir sus deficiencias materiales con una esmerada ejecución, lo que falta allí es la seriedad profesional, el respeto por el arte, la conciencia de desempeñar algo más digno y elevado que el sempiterno arrullar de cavatinas.

Y no obstante, tal es la belleza de esa música, que se sobrepone a los defectos y desencantos de la ejecución. Para los que han tenido la constancia de iniciarse en sus secretos, escuchando religiosamente las repetidas audiciones y no pretendiendo que la grave y púdica musa de la armonía se entregue desde el primer momento a su capricho fugaz, comienza el encanto con la primera frase de violines y se prolonga hasta el delicioso final que la repite, volviendo al punto de partida como para cerrar el círculo de mágico hechizamiento.

El preludeo de la ópera consiste en un amplio *crescendo* que principia con las notas sobreagudas de los violines, se ensancha desarrollando el delicioso tema del Graal en una complicación magistral de encadenamientos armónicos, y después de alcanzar los límites de la sonoridad, desciende lentamente a su dulzura inicial: así una ráfaga de tormenta perturba algunos minutos el silencio sereno del espacio, hincha por grados su tumulto, gime y retumba, imponente, para alejarse en breve, desvanecerse y perderse a lo lejos dejando renacer la calma universal. Puede conjeturarse la intención del maestro: quiso, sin duda, compendiar en esa página soberbia el pensamiento de su poema todo. En cumplimiento del sagrado deber de la caballería, Lohengrin se arranca por un año a la divina paz de Monsalvat: como su padre Parfisal y sus hermanos tiene que lanzarse al mar de la acción, conquistando con proezas y sufrimientos el glorioso premio del San Graal. Salva a Elsa, la ama y acaso trocaría por las punzantes delicias de la mundana aventura esa apacible felicidad de los elegidos. Pero la amada imprudente rompe en sus manos la copa frágil de la ilusión: más que ella misma, Lohengrin es esclavo del juramento de Elsa, y tiene que partir, en la simbólica nave que le trajera, hacia la playa luminosa que nuevamente le llama, pero mustia la frente y la mirada triste clavada en la ribera donde amó y sufrió, allí donde el dolor es la sombra de la dicha y realza con su tinte sombrío el resplandor de la hora fugaz. Toda la *idea* del poema está, pues, en ese prefacio sublime, y los tres actos siguientes no serán sino su objetivación, su desarrollo grandioso y conmovedor, pero acaso en proporciones excesivas.

El primer acto expone y anuda el drama con una sencillez copiosa y robusta. A orillas del Escalda, el rey Enrique tiene abierta su corte de justicia. Algunas frases del heraldo y del rey

son contestadas por un brioso coro de brabanzones y sajones. El conde de Telramundo presenta su queja contra Elsa, la heredera del feudo de Brabante, acusándola de fratricidio. Este recitado no tiene interés mayor, quizá por la falta de acentuación con que ha sido cantado en nuestro acto. Se abre la prueba, y Elsa aparece para responder a la acusación: el motivo de anuncio y el coro murmurado que recibe a la joven es una de las frases características de la obra. Elsa refiere estática una visión pasada, y al describir al caballero que le prometió ayuda y protección, resuena el *leitmotiv* del Graal, más dulce y persuasivo que las palabras de la acusada para pintar su inocencia.

Este pasaje primordial me sugiere una reflexión que se aplica a muchas partes del poema. No hay necesidad de repetir que para Wagner cada nota correspondía a una sílaba necesaria del recitado. No sé si le tocó leer alguna vez su partitura traducida al italiano: prefiero creer que no la vio jamás. El autor de esa traducción ha tratado el poema wagneriano como cualquier *libretto* corriente, atendiendo únicamente al sentido general y el ritmo melódico. En muchas ocasiones el recitado pierde su valor numérico tan expresivo, por no coincidir los tiempos largos o breves de las notas con las palabras de la traducción. Pero nada es más ofensivo para el sistema wagneriano que el descuido con que se han traducido ciertos pasajes importantes, que reaparecen en el transcurso de la obra con un significado que puede llamarse sacramental. Así, en esta visión de Elsa, se pinta al caballero desconocido con sus armas e insignias precisas para que formen la conmovedora escena del desenlace; dice el texto que tenía el caballero “en su diestra la espada y al costado la trompa de oro”; esta trompa se ha trocado en yelmo —*l'elmo sul capo*— y es así como pierde mucho de su sentido la frase exquisita de la despedida final: *il corno gli offri in dono*. No se tilde de minuciosas estas

observaciones que podría multiplicar: constituyen la trama misma del sistema wagneriano, y seguramente no toleraba estas negligencias el compositor que se mostró tan irritado por análogos descuidos en la versión francesa del *Tannhäuser*. Otros contrasentidos revelan en el traductor la más completa ignorancia del asunto: por ejemplo, la clave del carácter de Ortrudis, lo que explica su odio implacable por Lohengrin y Elsa, es que pertenece a la religión proscrita de Odin y Freya. La versión actual traduce eso por Satanás: ¡Ortrudis la paga-na invoca a Luzbel! Todo ello, lo repito, presta [a] esa traducción el carácter acentuado de una traición. Para Wagner era tan grave disfrazar un pensamiento del poema, como colgar *apoggiaturas* y calderones a su música: así hubiera oído el de seis compases con que Stagno engalana su *Elsa, io t'amo*, ¡y le vale una tan entusiasta cuanto inteligente ovación!

Un animado coro silábico de cuatro partes y el *leitmotiv* del Graal anuncian la llegada de Lohengrin; su melancólica despedida al cisne es una delicada salmodia sin acompañamiento que recuerda, se lo ha dicho muchas veces, ciertas entonaciones litúrgicas. En mi infancia, yo fui muy sabedor del canto gregoriano, y entre todas las melopeyas de nuestro ritual, la que más fielmente reproducida o imitada encuentro en el adiós de Lohengrin, es la parte de Jesús, casi invariable como un *leitmotiv*, en la Pasión dialogada del domingo de Ramos. Su aproximación es muy explicable: para la fe ingenua de la Edad Media, el rey Arturo y sus paladines, lo mismo que Parsifal y Lohengrin, eran santos y humanos redentores.

Sigue a la célebre frase mística un coro fugado en *la* que se repite después del conmovedor juramento de Elsa y es seguramente una de las joyas inapreciables de la partición: *almo terror, poter sovrano*. Sabido es que la frase del juramento será un motivo muchas veces reproducido por la orquesta como

un recuerdo avisador: los últimos compases son de un encanto indecible: *dond'io ne veni a te...*

Resuelto Lohengrin a ser campeón de Elsa, se prepara para el duelo judicial, y el rey inicia con una bella invocación: *Oh! Sommo Dio*, el famoso *quintetto* palestriniano que revela la habilidad consumada con que Wagner concertaba las voces, antes de introducir esta proscripción deplorable entre sus reformas de Bayreuth. Se realiza el juicio de Dios, al son de un *crescendo* estridente y marcial de los cobres. La muchedumbre aclama como siempre al vencedor; Elsa corre a sus brazos y entona un *allegro* algo italiano que Verdi podría firmar. Termina el acto sobre un espléndido *tutti* cuyo ritmo y sonoridad recuerdan las más bellas inspiraciones de Meyerbeer, el gran maestro de los efectos sonoros.

Tal es ese primer acto que contiene, puede decirse sin exageración, música suficiente para una ópera entera. Para algunos parece el más bello de la obra, ya sea porque aprovecha en su novedad la riqueza emocional intacta dejándola para los siguientes casi agotada y exhausta; ya porque los motivos principales vuelven en los actos siguientes y constituyen casi la mitad de la materia melódica. Creo que esa opinión tiene mucho de cierto: en todo caso la adoptaré para restringir el resto de mi análisis a los números más nuevos y sobresalientes.

El corto preludeo del segundo consta de una frase sombría y tortuosa confiada principalmente a las maderas, y que ondula siniestramente por las profundidades de la orquesta. Estamos en el patio del castillo de Amberes; la pareja vencida y proscripta urde en la noche su obra de venganza, a la vista del palacio de Elsa, la desposada de Lohengrin. Ese dúo casi siempre alternado es de gran carácter, pero de un coloquio monótono en su eterna lobreguez; además de estar interpretado sin gusto ni matices, se prolonga interminable-

mente para repetir la misma cosa, concluye con un unísono de lúgubre energía: *Vendetta avró*. Pero no creo equivocarme al decir que esa escena señala el momento crítico de la representación; suponed a un público vacilante y poco preparado: Ortrudis y Federico darían la señal de la derrota.

Felizmente brilla un rayo de luz; la orquesta preludia a la marcha nupcial y aparece Elsa en el balcón del palacio, como Margarita. Después de su suave confidencia a las estrellas, baja al llamado de Ortrudis para consolar y curar esa alma envenenada. Este dúo de las dos mujeres, que encarnan las dos pasiones antagónicas, es una de las grandes inspiraciones de *Lohengrin*: nada más fresco que el canto enternecido de la niña inocente, ni más conmovedor que la terrible invocación de Ortrudis a sus dioses vengadores, que ella apellida *Satan*, sin distinción de sexo. Acentúan la situación de dos recuerdos melódicos del primer acto —el juramento— y anuncio del próximo dúo de amor. Es digno de notarse que una de las más bellas réplicas de Ortrudis está escrita en el estilo italiano, tanto en la melodía como en la orquesta.

Despunta la aurora: los trompas tocan la diana haciéndose eco; la orquesta ataca la admirable marcha de los desposados que entonan luego los coros del séquito: es una maravillosa inspiración que soporta la comparación con la gran escena triunfal del *Profeta*. Todo el resto del acto me parece en verdad la parte inferior de *Lohengrin*; los coros y recitados se suceden; las escenas se repiten: después del jaque de Ortrudis viene el de Telramundo, casi idéntico. El oído cansado de sonoridades, como la vista de colores escénicos, pide descanso. Decididamente es demasiada música, y en este momento bendicimos el entreacto que nos dará tregua para saborear el dúo nupcial.

El tercer acto comienza con un preludio magnífico: contiene una frase de las maderas que se alza en sonoro *crescendo* hasta

dominarlo todo con su efecto arrebatador. Después de esa página maestra, forma mezquino contraste el corito de dos tiempos *lieti e fedel*, a pesar de su elegante ritornelo final en menor: por supuesto que esta es la melodía popular de *Lohengrin*.

Enfin, seuls! y comienza el delicioso dúo de amor, dechado de gracia poética y modelo de cuantos hemos saboreado desde *Fausto* hasta *Mefistofele*. El raudal melódico está todo en profundidad: se desliza casi siempre sin grandes arrebatos vocales entre las notas centrales de la voz. Es el acento sublime del amor eterno, sin el ardor inquieto de los citados, que deja entrever la próxima caída y la desilusión. Cuando el amante enseña a Elsa el misterio nocturno por la abierta ventana, no busca el reflejo perturbante de la luna, sino allá en el alto cielo las estrellas eternas y fieles como la fe. Entre ese tejido de bellezas melódicas resalta todavía esa sublime invocación en *do* natural: *Di, non t'incanta...* Pero la Psiquis imprudente quiere saber el secreto funesto: en vano la orquesta le recuerda su promesa y le envía un presagio en un lúgubre acorde en *mi* bemol (*perche t'impone...*).

La fatalidad arrastra a Elsa: pregunta al misterioso esposo por su nombre y origen, ve abierto el abismo y se avanza hacia él, loca, irresistiblemente. Al cabo, ha llegado el momento: Lohengrin ha derramado sangre en el cuarto nupcial, y esta profanación señala la ruina de su felicidad. Todas las amarguras del adiós sin vuelta están ya encerradas en la lúgubre frase: *ahi, che il bel sogno d'amor spari!* Un detalle picante: Wagner, que odiaba los *Hugonotes*, ha sufrido una reminiscencia de la *stretta* de Raúl: *a salvarti ò a morir*; es exactamente el final de Elsa, letra y música.

El cuadro final se abre con una bella entrada de trompas y clarines y una proclama del rey admirablemente ritmada. Pero todo palidece al lado de ese místico e incomparable relato de

San Graal que parece descorrer el velo del pasado y mostrar la legendaria catedral, resplandeciente de oro y luz. Después de una magnífica frase coral, reaparece el cisne y naturalmente la frase típica del primer acto. Y entonces se alza al fin la dolorosa despedida, verdadero sollozo melódico que supera como emoción cuanto existe en música. Es una queja encerrada en tres o cuatro notas y que toca a los límites de la belleza musical: ¡con qué expresión melancólica repite el héroe la súplica del recuerdo lejano, después que él haya partido: *a quei che ti salvava ei pensará!* Aquello es inefable y todo comentario parece profanación. Es justo decir también que Stagno se muestra absolutamente superior en toda esta última escena.

No tengo que resumir mis impresiones: todas ellas se condensan en un visible sentimiento de admiración y de respeto. Nada es igual a *Lohengrin* en la música teatral que conocemos, y ahora descubrimos además que muchas obras contemporáneas tienen allí su fuente inspiradora: de tal suerte que a la belleza propia del poema de Wagner, tenemos que agregar como legítima restitución una parte de las bellezas ajenas. ¿Qué será cuando conozcamos mejor la obra entera que los iniciados absorbían impunemente, merced a la ciega repulsa del ignorante público?

Se hablaba de tumultos armónicos, de conflictos de disonancias, de esterilidad melódica: ¡y descubrimos hoy que ese *Lohengrin* es un torrente de melodías originales y conmovedoras, un incomparable tesoro de bellezas armónicas, al lado de las cuales las de *Guillermo Tell* parecen pálidas y casi charlatanescas las de los *Hugonotes!*

En todo este largo estudio simpático y concienzudo, ya que no competente, no he tenido que recordar un instante que Wagner insultó torpemente a mi país: ¿qué importan a la Francia las injurias de un hombre, por grande que sea?

El hombre ha muerto ya con sus miserias y sus deformidades. Sólo queda en pie el genio inmortal que es también una virtud. Y ahora es posible agregar que dentro de esas obras sublimes como el *Lohengrin*, se oculta todavía otra enseñanza austera y varonil que las torna más grandes. Ese hombre fue pobre, fue escarnecido y burlado, sufrió el insulto y el oprobio antes que abdicar por una hora su ideal: pudiendo escribir óperas fáciles y fructuosas, repletas de provecho y popularidad, escribió *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan*, diez obras maestras que él solo contempló durante veinte años en la desesperación de su soledad. Y bien, eso es grande y borra todas las pasajeras flaquezas. Ha escrito Taine que los paisajes de Milton, con ser tan bellos, son escuelas de virtud: algo parecido merecería decirse de las armonías de Wagner.

Contaba la leyenda de ese misterioso San Graal que él ha inmortalizado por dos veces, que el místico vaso estaba revestido de piedras preciosas, dotada cada cual de especial virtud: pero toda la riqueza y eficacia de la envoltura no equivalía a una sola gota del líquido sagrado en ella contenido. Tal me aparece la obra de Wagner y tal el heroico ejemplo que lega al porvenir.

P. GROUSSAC

Un estreno teatral en 1824¹

Al ordenar algunos viejos folletos de la biblioteca, pocos días ha, di con un cuaderno manuscrito de amarillento papel de hilo y desastrado aspecto, plagado de borrones y abreviaturas que no me jacto de haber descifrado siempre correctamente, y cuyo texto aproximativo hallará a continuación el paciente lector.

El manuscrito no lleva fecha, firma ni dirección: por todo título el nombre a secas de la tragedia de D. Juan Cruz Varela, en gorda y recargada bastardilla. Como dije ya, la letra es asaz defectuosa, como de quien no tiene o ha perdido el hábito de escribir; las frecuentes abreviaturas, las *r* en forma de *x* y otras peculiaridades de la caligrafía española hasta principios de este siglo, dicen bien con la supuesta data del documento prestándole apariencia de autenticidad.

Si la admitiéramos de plano, podríamos conjeturar que fuera su autor uno de los oficiales que acompañaron al general Las Heras a su vuelta del alto Perú, cuando llegó a Buenos Aires en los primeros días de mayo de 1824, para tomar posesión del gobierno de la provincia. Encuentro no obstante algunas dificultades en el artículo del desconocido cronista teatral: entre ellas, la mención de recientes refacciones en la casa de comedias, las que, a mi ver, no se realizaron sino algunos meses después del estreno de *Argia...*

Se ve que la cuestión es intrincadísima. ¿Quién es el aficionado crítico que tan suelto de cuerpo miraba a las gentes y cosas literarias de su país en esos años de admirable expansión y magnífico vuelo de la flamante civilización argentina? Él mis-

1. *La Nación*, N° 4892, domingo 7 de noviembre de 1886.

mo revela ser porteño y militar; después de batallar algunos años en las filas de los ejércitos patriotas, puede que haya venido agregado al cuadro de oficiales que acompañaron al comisionado de Las Heras a su regreso de Bolivia. El recién llegado no ha tardado en tomar la corrientes de las cosas porteñas; pero su larga ausencia le ha colocado en excelente situación para ver y señalar la transformación material y moral de su patria. Demuestra que es joven aún por la solicitud y competencia con que examina la concurrencia femenil. Pero ahí concluye para mí la vaga y conjetural filiación. El comprobar exactamente la identidad de ese impertinente desconocido, que dirige al parecer su artículo a un periodista del día, es problema que supera mis efímeras aptitudes argirometropolitanas. [*sic*] Es probable que las siguientes páginas quedaran inéditas: acaso obstará a su publicación en el *Argos* o *Teatro de la opinión* el desenfado de la apreciación literaria o la carencia de interés que, en razón misma de su actual realidad, presentaba la pintura de cosas de todos sabidas por entonces.

Sea como fuere y no encontrando en estos garabatos “nada en contra de la fe ni las buenas costumbres”, como rezan las antiguas aprobaciones, he asumido la responsabilidad de su publicación. Ilustre senado, disculpad las faltas del transcriptor.

ARGIA

“Un periodista amigo mío a quien encontré anteanoche en los pasillos del brillante coliseo argentino y a quien refería, entre dos cigarrillos negros fumados durante el intermedio, algo de mis entusiastas impresiones, se sirvió recordar que, antes de mis correrías militares, demostré afición a las letras y hasta llevé alguna vez mi pecado más allá de la intención,

consumando el delito literario hasta la misma letra de molde. Sin reparar en que recién vuelto a la patria desde principios del mes pasado y no habiendo en cuatro años cabales podido asistir sino a dos funciones teatrales (la una en Santiago, en los días de prepararse la expedición libertadora al Perú, y la otra en Lima, poco después de la entrada de San Martín), no tenía noticias muy frescas en punto a literatura teatral, dicho imprudente amigo me comprometió a escribir algo sobre la función del jueves. Tuve que prometer y comienzo a cumplir. Lo único que he podido conservar de mi fuero interno, es la independencia de mi opinión y el derecho de pelear en guerrilla con las palabras, en orden disperso y fuego a discreción: es decir que voy a hablar de cuanto se me ocurra a propósito de la pieza de D. Juan Cruz, y desde luego mirar como hacia anteanoche tanto a los palcos y la cazuela como al mismo escenario.

Al mes cabal de representarse en el bello coliseo de la esquina de Cangallo y La Paz el drama americano *Molina*, obra de nuestro joven compatriota D. Manuel Belgrano, con cuyo estreno se celebró dignamente el glorioso aniversario de Mayo, anunciaban los carteles otro estreno no menos halagüeño para las letras patrias. Se trataba de *Argia*, nueva producción del fecundo autor de *Dido*, del inspirado cantor de *La corona de mayo*, del *Bello sexo de Buenos Aires* y otras poesías dignas de Meléndez y Quintana. Si desde su primer ensayo el joven Belgrano mereció que el público entendido le proclamase el Cienfuegos del Plata, no vacilamos después de *Argia* en apellidar a D. Juan Cruz el Alfieri argentino, y reconocer que esta vez, en alas de la *Antífona* de aquel y la *Andrómaca* de Racine, el poeta porteño ha escalado las altísimas cumbres del Parnaso americano.

Antes de referir los pormenores de la función, no puedo prescindir de arrojar una mirada de admiración filial a la

nueva Buenos Aires que se alza ante mi vista, embellecida y transformada de cuatro años a esta parte. ¡Qué grandiosa perspectiva nos es permitido entrever para el futuro, al contemplar los rápidos progresos materiales y morales realizados en los pocos años de esa progresista administración Rodríguez y Rivadavia que terminó pocos días ha! Si así marchamos en el sendero del progreso, ¿es exagerado creer que antes de medio siglo podrá parangonarse la capital del Plata, así en riqueza como en población, con Málaga, Sevilla y acaso la misma Barcelona, es decir las reinas comerciales de la metrópoli? Recorra el forastero nuestra grandiosa ciudad desde el Alto hasta el Retiro y desde el Fuerte hasta Lorea: no encontrará una sola cuadra sin un reciente edificio público o particular que hable de riqueza y prosperidad. Sabe todo el mundo la parte principal que en ello cupo a la liberal y enérgica iniciativa de D. Bernardino Rivadavia, que se embarca hoy mismo para Europa, y a quien el público prodigó anoche muestras de respetuosa simpatía en cuanto apareció en el palco del señor gobernador.

Pero los verdaderos monumentos de la civilización en estos años erigidos son las instituciones científicas y morales que se han radicado en el país. Más importante que el frontis nuevo de la catedral, es la reforma religiosa acometida y llevada a cabo, a impulsos del liberalismo y a despecho de los rezagados partidarios del fanatismo colonial. Por donde quiera, se han formado asociaciones científicas y literarias, centros de fomento a la educación popular. En la propia universidad, al lado de los progresos científicos manifestados por la extensión de los programas y la adquisición de laboratorios en que pueden los estudiantes *palpar* los últimos adelantos de las ciencias físico-matemáticas, hemos asistido al conflicto reciente entre el sabio ideólogo Agüero y el retrógrado rector,

triunfando el primero y con él las inmortales doctrinas de Cabanis y Tracy, merced a la energía del ilustre Rivadavia.

Volviendo a nuestros progresos artísticos, ¿quién desconocería el movimiento que ha transformado en pocos años nuestros gustos y hábitos? Aquí es la *Sociedad literaria* que elabora ejemplos y modelos para la venidera generación; más allá de la *Academia de música y canto* despierta en nuestra población el puro sentimiento de lo bello con los esfuerzos del sublime violinista Massoni, el lírico entusiasmo del gran Rosquellas, sin olvidar la pasmosa precocidad del joven Esnaola. ¿No está caracterizado lo que va *de ayer a hoy* en el magnífico concierto de voces e instrumentos realizado el año pasado en la misma “Cuna”, la lúgubre cárcel que escuchó tantos gemidos y que, en el gran día que conmemora nuestra emancipación, retumbaba con los acentos divinos de Carmen Madero y el arpa encantadora de María de Sánchez de Mendeville, la décima musa del Plata?

En lugar de la antigua *Ranchería* que se alzaba vergonzante en frente de nuestra universidad, tenemos ya el vistoso teatro del barrio de la Merced; y no pasarán muchos años sin ver concluido el grandioso coliseo del lóbrego *hueco de las ánimas* que armonizará su arquitectura con la elegante arquería de la Recova. ¡Felices de nuestros hijos si continúa el país por este glorioso camino y no retoñan los funestos gérmenes de barbarie y anarquía aplastados por nuestros actuales estadistas!

Pido perdón a quien esto leyere por la interminable digresión, y pasó a reseñar la función del jueves.

A las seis y media en punto, pues, bien envuelto en mi capa y después de saborear una exquisita taza de café en Catalanes, entré en el coliseo argentino con mi correspondiente luneta de primera. Debo decir de paso que el precio de cinco reales plata por luneta así como el de veinte por palco me pa-

rece excesivo, tanto más cuanto que en dicho precio no van comprendidos los dos reales de entrada general. Bien sé que el asentista se disculpa con la distancia y la dificultad de los viajes desde Europa para traer celebridades universales como Rosquellas o el bufo Vacani. Concedemos en parte la verdad de la observación, y no dudamos que dentro de cincuenta o sesenta años, cuando los viajes se efectúen en cuarenta días y se establezca la competencia entre asentistas y cantarines, se abaratará proporcionalmente el precio de los asientos. Las doctrinas económicas de Bentham son verdades matemáticas.

Pero en lo que a la comedia se refiere, falla el raciocinio; pues los mejores cómicos de Buenos Aires son hijos del país y ¡gracias a Dios! ostentan pronunciación porteña y sin el menor dejo colonial. Baste decir que son argentinos la hechicera Trinidad Guevara y el tan excelente cómico como buen patriota Velarde, que se reparten respectivamente las simpatías de la concurrencia de ambos sexos del coliseo.

Gané mi asiento con bastante facilidad por estar próximo al pasillo de la izquierda, cerca del palco del señor gobernador; y como no había principiado la función y estaba aún tocando la orquesta de 28 músicos la bella obertura de *Ifigenia* del célebre Gluck, pude considerar el conjunto de la sala ya repleta desde el proscenio hasta el tras-patio...

¡Quedé deslumbrado! Nunca había contemplado en mí país ni fuera de él en las grandes capitales del Pacífico, un espectáculo parecido al que en esa noche se me ofrecía. La sala lujosa y recientemente compuesta presentaba un aspecto digno de Londres o París, con sus profusas lámparas de aceite reemplazando hasta en la línea de candilejas, las vacilantes velas de antaño; sus dos pilas de palcos con baranda de seda blanca y azul; su cielorraso recién blanqueado, si bien defectuoso en lo de haberse cerrado la abertura central para dejar

salir el humo de los cigarros. Hasta en los asientos del patio ya divididos por brazos y con respaldo, se mostraba el progreso realizado. Todo, en fin, desde el traje de los simpáticos morenos de la orquesta hasta el uniforme de los soldados de policía, parados en los pasillos, revelaba gustos y formas de flamante civilización. El telón de boca ostentaba el glorioso escudo nacional envuelto en los trofeos de la Reconquista, Tucumán, Salta, Chacabuco, Maipo y cien victorias más con que hemos sellado la libertad de un continente. En el centro del proscenio se desplegaba la divisa del arte teatral: *es la comedia el espejo de la vida*, pensamiento profundo y nunca más cierto que esa noche en que las matronas de Buenos Aires y sus bellas hijas iban a contemplar azoradas las trágicas muertes de Argia y Creon —héroes poco anteriores al sitio de Troya— al son de esta sublime moraleja final:

Adrasto, muero yo, pero mis iras
 Hasta el infierno bajarán conmigo,
 ¡¡Y en el infierno triunfarán de tu hija!!

La concurrencia era tan numerosa como elegida. Casi todos los hombres así en los palcos como en las lunetas vestían irreprochablemente frac y corbatín de ceremonia, con vistosos dijes pendientes del reloj. Pero el bello sexo era un verdadero pénsil argentino digno de la admiración universal. Parecía que las más encantadoras porteñas se hubieran dado cita para recompensar a su vate inspirado y demostrarle que nada había exagerado al celebrar sus encantos:

Buenos Aires soberbio se envanece
 Con las hijas donosas
 De su suelo feliz, y tal parece

Cual rosal, lleno de galanas rosas,
Que del amor en la estación florece.
¡Todas son bellas!...

¡Todas son bellas, sí, sin más excepciones que las requeridas para confirmar la regla! Tales me aparecían, en verdad, a mí, pecador relapso y nunca arrepentido, que me encontraba, tras larga ausencia, ante ese despliegue inesperado de primavera nueva y casi por completo desconocida. De las ocho sillas reglamentarias de cada palco tres o cuatro estaban ocupadas por frescas muchachas o jóvenes casadas, casi idénticas pero conocibles las últimas por una joya valiosa, una peineta con brillantes, una cadena de oro ciñendo el blanco cuello. El grupo gracioso emergía en primera fila del palco, en tanto que las opulentas matronas y pontificiales patriarcas se disimulaban tras de aquel, como la rama leñosa y dura se oculta bajo las hojas y flores que ha nutrido. Allí estaban las beldades porteñas, de blanco vestidas casi todas ellas con el ebúrneo seno medio escotado, de manga corta, luciendo la espléndida cabellera en su peinado Récamier, sin otros diamantes, las más ricas, que sus centelleantes ojos de azabache, sin otro adorno extraño que una flor en la sien. La cazuela, arriba de los palcos, ofrecía aspecto distinto, pero no menos pintoresco y seductor. Aquí la seda negra resaltaba, y la mantilla española, las graciosas *patillas* andaluzas conservaban el encanto tradicional. Algunas señoronas morenas rompían bruscamente la guirnalda de rosada juventud que coronaba la baranda circular; y acá y allá por los raros intersticios, o dominando de pie la concurrencia, una que otra nodriza negra alargaba el pescuezo con un niño de pecho en bandolera...

Era todo Buenos Aires distinguido y culto el que se encontraba allí: quinientos porteños de ambos sexos que venían

dispuestos a saludar a su poeta; ellas para recompensarle por su galana poesía que las inmortalizó, ellos para agradecerle públicamente el talento que glorificaba a la patria. Hubo instante en que apareció en el primer palco de la izquierda, cerca del gobernador Las Heras, la acentuada y morena cabeza de Rivadavia, el fiel amigo de Varela, que venía en vísperas de embarcarse para Europa a aplaudir también la obra del ingenio argentino: y entonces hubo un gran silencio seguido de un vasto murmullo de la muchedumbre que quería enviar al gran patricio el adiós de despedida en una amorosa aclamación, y que no estalló dominada por el mismo respeto que él inspiraba.

Se alzó el telón, aparecieron Argia y Creon, en aproximativo traje griego, entre romano y escocés, bajo las facciones simpáticas de Trinidad Guevara y el apasionado Velarde, y desde las primeras docenas de endecasílabos retumbantes y patéticos de “estruendos” en carnaval. Cuando Argia exclamó amargamente:

¡Oh, Dios!, ¿y tantos
Respetos se atropellan?, ¿tanto puede
La ambición de mandar en un tirano?...

Una inmensa ovación interrumpió la escena, mezclada con gritos de *¡muera el tirano, viva Bolívar!*

Con parecido criterio juzgó la masa del público el resto de la tragedia. No creo por otra parte que pueda público alguno del mundo apreciar en la primera representación la comedia o tragedia nueva, mayormente si el estilo reviste la pompa disfrazadora del verso endecasílabo. Sólo por el interés de la acción se juzga por lo pronto; para aquilatar el estilo es necesario leer pausadamente la obra impresa. Yo mismo confieso que me dejé arrebatar anteanoche por los golpes tea-

trales de la pieza, aplaudí los gritos apasionados de la madre angustiada, maldije al déspota cruel y lloré cándidamente sobre la muerte del huérfano Lisandro, sin cuidarme en lo mínimo de la belleza del estilo. Pero ayer mandé traer la tragedia impresa del almacén de Ochagavía (8 reales el ejemplar), y entonces pude saborear la fuerza y la pasión de esa poesía, menos correcta quizá que la de Cienfuegos o Gallego, pero infinitamente más rica en savia robusta y espontaneidad.

No cabe aquí un análisis literario de esa tragedia argentina que ha obtenido un verdadero triunfo ante el público, y alcanzará éxito duradero y creciente ante los lectores. Podría un Aristarco severo reprochar al poeta argentino el haber simplificado en demasía la acción ya poco variada de Alfieri, y casi reducido la pieza toda a un arduo diálogo entre Argia y Creon. Pero *de minimis non curat praetor* cual diría Don Juan Cruz citando a su querido Horacio; y cuando encontramos en la primera obra representada de un joven escritor tanto acierto y belleza en el lenguaje de la pasión juntos con tal gallardía en el estilo, nos falta valor para tildar su falta de experiencia escénica. Esto lo da la experiencia, aquello nadie lo presta a quien se lo negó Dios.

¡Llor entonces y fama eterna al noble vate que abre un horizonte de gloria literaria para la nación argentina! Si tales comienzos señalan nuestros estrenos en la literatura americana, ¿no es lícito esperar que antes de tres generaciones poseeremos un teatro nacional formado de obras maestras, inspiradas por nuestra historia patria y debidas exclusivamente a ingenios nacidos en las márgenes del caudaloso y fecundo Plata?

Al terminar esta imperfecta reseña, agregaré que algunos amigos de Varela —entre los cuales se honra de encontrarse el autor de estas líneas— le obsequiaron anoche con un espléndido banquete en la fonda de Faunch. Fue una fiesta animada

y cordial. ¡A los postres se pronunciaron brindis entusiastas y elocuentes; entre otros los siguientes merecieron aplauso general: el Sr. Belgrano, por el Alfieri de Buenos Aires; Mr. Forbes, por la Atenas del sud; Don Juan Cruz Varela (en inglés), por Mr. Canning, el primer estadista del mundo, *the first Statesman in the world*; por fin, el modesto autor de este artículo, por las bellas ondinas del Plata!”.

P. GROUSSAC

El repertorio wagneriano

1919

El repertorio wagneriano I¹

Días pasados, recibí de la “Asociación Wagneriana de Buenos Aires” una atenta circular, con cuestionario relativo a lo que el título de este folletín indica. Trátase de una consulta a “las eminentes, etc., etc.”, con motivo del *boycott* ejercitado desde la guerra contra las óperas de Wagner por nuestras empresas teatrales. Desde luego, agradezco debidamente la honra que se me dispensa, sin que sea parte a minorarla la fútil comprobación de que sus ilustrados dispensadores no hayan todavía, según se desprende de la misma circular, acabado de penetrar los arcanos ortográficos de mi oscuro apellido. Les ruego, pues, quieran persuadirse de que, al preferir ese sitio para mi contestación a su interrogatorio, en lugar de la hospitalidad generosamente ofrecida en la *Revista* de la Asociación, —cuya existencia afirmada por ellos, no pongo en duda— no hago sino reconocer a mi vez la importancia de una cuestión, mirada, si bien bajo otro ángulo que el suyo, como una faz no desdeñable de la cultura argentina.

Debo añadir, antes de cerrar este preámbulo y entrar en materia, que, para inducirme a formular aparte mi respuesta, también ha contribuido, además de mi repugnancia por toda acción gregaria, la conciencia que tengo de ser mi situación muy especial para adaptarse al cuadro de un cuestionario *ómnibus* y clasificarse en un grupo votante. No me es posible, en efecto, opinar enteramente como francés ni menos como argentino: ni juzgar las cosas en Buenos Aires como las juzgaría en París; tampoco podía escribir de ellas en *La Nación*, después de la paz, como hicimos en *Le Courier* durante la

1. *La Nación*, N° 17.202, domingo 24 de agosto de 1919.

guerra; acabada, por fin, la horrible pesadilla de cuatro años y venida [*sic*] a luz el *novus ordo*, también se acaba el deber de obedecer al impulso ciego y sagrado de la pasión patriótica, exagerada por definición, que mandaba englobar en un mismo anatema lo pasado con lo presente, lo admirable con lo execrable del enemigo; el noble germanismo humano de Goethe y Beethoven con el innoble e inhumano pangermanismo de Hasse y Reventlow. Sin que por cierto mi conciencia indignada amnistie jamás las atrocidades de los invasores en Bélgica y Francia, ni deje de exigir su merecido castigo; mi razón de hoy más reivindica sus fueros para cesar de confundir a todos ellos en una sola masa criminal, no viendo sino a Boches en Alemania. Me siento harto de odios y negaciones. ¡Bendita sea dos y tres veces la victoria que, además de la grandeza y la gloria, nos devuelve el derecho de ser justos con el adversario, desviando a ratos nuestra vista de su actual oprobio para fijarla en su antiguo esplendor: esa paz que nos permitirá nuevamente acoger con júbilo la lluvia que fertilice nuestros campos espirituales, sin averiguar de qué punto del horizonte vino la nube que la derramó!

Está visto, pues, que así considerada como una función de alto intercambio intelectual la cuestión traída a juicio, excede en mucho los alcances e incumbencias de un *Wagnerverein* porteño. Aun limitándola al caso que nos ocupa, parece pueril atribuir, como lo hace la circular, el entredicho actual o reciente de la música wagneriana a la sola hostilidad de “ciertos editores franceses o italianos”. Si se alude a los grandes teatros líricos de las dos naciones designadas, ni es admisible que los editores de música (movidos, sin duda, por los autores nacionales) tuvieran el poder de proscribir una parte tan notable del repertorio, contra las preferencias del público y, por tanto, contra los intereses de los empresarios;

ni se comprende cómo, teniendo dicho poder y produciéndose de años antes las mismas instigaciones egoístas, no lo hubieran ejercitado, ya los editores franceses contra Puccini, Mascagni, etc., (para no remontarnos a Verdi o Donizetti), ya los italianos contra Gounod, Massenet, Bizet y otros, no menos “perjudiciales” que Wagner. La explicación está en que no existen en realidad tales móviles ni conveniencias sino en la imaginación —sólo en estas quimeras fecundas— de nuestros neófitos. Ahora bien: si las razones invocadas aparecen fantásticas respecto a los teatros europeos, ¿qué diremos de su aplicación a los nuestros, que son meros reflejos rutilantes de aquellos, y desde luego al municipal (ya que la circular se particulariza con el teatro Colón), cuya comisión artística ha de ser tan ajena a las supuestas manganillas editoriales, como algunos de sus miembros, a los misterios del Santo Graal?

El ostracismo pronunciado, *durante la guerra*, contra los dramas musicales de Wagner, y en general contra las producciones austro-germánicas, no sólo en los países aliados, sino en casi todos los neutrales de Europa y América, trae en las palabras subrayadas su inmediata y suficiente explicación. Como la expulsión o detención de personas, el embargo de propiedades y secuestro de valores enemigos, aquel forma parte, entre beligerantes, de las medidas de guerra por todos admitidas y recíprocamente ejercidas: recordaba, en uno de mis folletines anteriores, el flaco regalo que hizo el gobierno austríaco a Romain Rolland, con haber permitido en Viena, por excepción única, la venta de libros y representación de dramas del escritor francés... Otra consideración —y ésta extensible también a los neutrales— se agregaba a las indicadas para desaconsejar temporalmente la representación de tales obras extranjeras: y es la amenaza que en tiempo de guerra entraña para el orden público toda efervescencia emotiva de un grupo numeroso, sobre

todo cuando se sobreexcita con la presencia de otros elementos antagónicos. No necesito insistir en este orden de reflexiones, con referencia a Buenos Aires y demás ciudades argentinas que hospedan fuertes colectividades europeas. Saben mis lectores, tan bien como yo, que las pocas veces en que se toleraron aquí manifestaciones bélicas, solo se evitaron conflictos o graves desórdenes merced a un gran despliegue de precauciones, al que coadyuvó la extremada prudencia de los manifestantes, y “manifestados”. Por último, no haré sino aludir de pasada a la casi imposibilidad de representar en estas circunstancias las obras teatrales aludidas, por falta de elementos vocales e instrumentales disponibles, o que se prestaran a interpretarlas; pero huelga recalcar en lo que nadie ignora ni desconoce.

Sentadas esas consideraciones, aplicables en general a las producciones extranjeras durante el terrible período pasado, no puede disimularse que todas juntas resultan débiles para caracterizar los resentimientos y antipatías que, desde el principio de la guerra, se condensaron en torno del nombre de Wagner, estallando como fuego graneado en la prensa aliada. No tomaré en cuenta sino la francesa; desde luego, por ser la que conozco mejor; pero, sobre todo, además de ser la que más se ensañó contra el hombre y la obra de Bayreuth, es la que indudablemente ejerce mayor influencia literaria en ambos mundos: son notorias las viejas desavenencias de Wagner con el público parisiense. Señala su paroxismo, en 1861, la ruidosa caída de *Tannhäuser* en la Ópera: hecho por cierto deplorable, pero en el cual ni una ni otra parte estuvieron exentas de culpa. Si es cierto, en efecto, que hubo una cábala formada de músicos y periodistas hostiles a la obra (en que no faltaban elementos germánicos), la que encontró suficiente apoyo en la ininteligencia y frivolidad de los aristocráticos abonados (¡el Jockey Club privado bailable!) para imponerse a la mayo-

ría indiferente, y entre cuya inercia se perdían las protestas y aplausos de un centenar de entendidos, no lo es menos que el compositor, con sus insólitas exigencias, su torpeza agresiva, su inconmensurable vanidad y grosería sajona, había conseguido indisponerse con todo el mundo teatral, desde los cantantes y músicos de la orquesta hasta los críticos. Los aumentos y cambios incesantes en el personal, los gastos extraordinarios (el maestro no se contentó con menos de 164 ensayos, de los cuales 14 en escena, con orquesta, trajes y decoraciones), el rechazo por él de las reglas administrativas que todos los autores nacionales admitían, y habían aceptado Rossini y Meyerbeer; nada logró satisfacer las pretensiones exorbitantes del músico extranjero a quien, para colmo de desaciertos, pareció oportuno, y propio para ganarse voluntades, publicar, pocas semanas antes del estreno, su famosa *Carta a Villot* ¡apología de su “música del porvenir”, en que retoza un menosprecio apenas encubierto por toda la lírica teatral pasada y presente! Y fue el fracaso tan injusto y absurdo para la obra como explicable, si no merecido, por el autor, en gran parte inconsciente y responsable de su nativa insociabilidad.

De esa inconsciencia colosal —que podría llamarse “germana”, pues hartos la vimos ostentada, como enseña del pangermanismo, por sus más ilustres o insolentes representantes— está hecha la biografía de Wagner. Allí se exhibe con sus alternativas de despilfarro y pordiosero; su fácil olvido de los beneficios; sus perpetuos sablazos a diestro y siniestro (especialmente al generoso Liszt, tan generoso como hombre al que no iguala como artista) sin el menor reparo a lo humillante de la actitud; su absoluto desembarazo para instalarse en casa ajena (con lo que recuerda a Rousseau, otro fronterizo de la locura genial), y luego seducir a la mujer de su bienhechor Wesendonk, como más tarde se apropiará la

de su abnegado ayudante Hans de Below; por fin, con sus viarazas políticas, del Republicanismo de Dresde (1848) al imperialismo de la *Kaisermarsch* (1871), pasando por su fervoroso rendimiento al rey de Baviera...

Resultado de esa cascada de inconsecuencias fue la farsa innoble, y aún más estúpida que insultante—*Una Capitulación*—que, en 1871, le inspiró la caída de París, a los tres meses de luchas y sufrimientos heroicamente soportados. Fueron tanto mayores la indignación y el desprecio causados por esa coz al león moribundo, cuanto que el mismo Wagner, después de su descalabro en la Ópera, no había cesado de reconocer la benévola cultura y rápida comprensión del público francés, muy superior, según él, al público alemán, atribuyendo el mal éxito de *Tannhäuser*, a sus verdaderas causas, extrañas a la música. Desde entonces había seguido con no disimulado interés la penetración progresiva de sus obras en aquel gran foco de resonancia, gracias a la meritoria y constante tenacidad de Padeloup, Lamoureu y otros directores de conciertos, para incluir fragmentos wagnerianos en sus programas. Los aficionados eran ya familiares con las grandes páginas de *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Los Maestros Cantores*, *Tristán*, el *Holandés errante*, cuando, en abril de 1869, el *Théâtre Lyrique* representó, entre aplausos casi unánimes, el mediano *Rienzi*, dirigiendo la orquesta Padeloup, quien, además de este gazapo alemán aderezado con salsa italiana y condimento francés, tenía en preparación otros manjares más propiamente wagnerianos. Fue tan halagüeña la acogida dispensada a esta ópera, vaciada en el molde antiguo que se anunció, para el año siguiente, el viaje de Wagner a París, con el propósito de dirigir personalmente la ejecución de *Lohengrin*.

En estas favorables disposiciones encontró Wagner, en julio de dicho año, la pareja Carullo-Mendes cuando,

con Villiers de Isle-Adam, fueron a visitarle en su villa de Tribschen, deliciosamente situada sobre el lago de Lucerna. El extravagante Villiers creyó halagar al maestro dedicándole una insípida farsa musical en sus *Contes cruels*. Pero Mendes y su mujer, wagnerianos fanáticos, enviaron a sus respectivos diarios impresiones entusiastas sobre la vida íntima del maestro, entre Cósima (todavía esposa de Vulgo) y sus tres niños. Judith Gautier, sobre todo, bella y afable como su padre el “buen Theo”, nos ha dejado unas páginas (recogidas en el *Collier des jours*) llenas de frescura y no exentas de penetración en su exceso admirativo. Judith no tardó en conquistar no solo a la melancólica hija de Liszt y María d’Agoult, sino al genial maníaco: pequeño, enjuto, nervioso, siempre inquieto e irritable, con su barba de galocha y su nariz en pico de loro —un Polichinela flaco—, pero luciendo una frente magnífica, henchida de pensamiento, sobre unos ojos azules, “lacustres”, en que se transparentaba el numen interior. Ante la fina pareja parisiense, Wagner desplegó un lujo extraordinario de simpatía francesa, en cuya sinceridad creyeron sus leales oyentes hasta principios de 1871. No es dudoso que el recuerdo del grosero pasquín, reavivado por la actitud del mediocre Siegfried al estallar la primera guerra, contribuye a prolongar allá el ostracismo wagneriano, apropiándosele quizá otras razones puramente artísticas. En esta Argentina austral, y por lo pronto, en Buenos Aires, las razones indicadas para su proscripción han desaparecido; si bien, a mi ver, existirán otras —que procuraré deducir mañana— para no conceder a la obra wagneriana toda la importancia ilustrativa o cultural, según el inevitable clisé, que la palabra ilegible circular le atribuye.

El repertorio wagneriano II¹

Entre las frases hechas de la presente encuesta sobre una faz de la cultura nacional, figura naturalmente lo de nuestro “nivel artístico”, sensiblemente “afectado” con excluirse Wagner del repertorio de Colón. Dije ayer que, a mi ver, habían dejado de existir las razones que motivaron o por los menos explicaron antes esa exclusión. Lleguemos ahora al nivel artístico del repertorio. Ya se tenga por benéfica, ya por nociva, la influencia preponderante del drama wagneriano en el teatro lírico durante este tercio de siglo, fuera absurdo discutir su realidad. Desde la inauguración del *Festspielhaus* de Bayreuth (1876) hasta el estreno de *Pelléas* en la Ópera Cómica de París (1902), puede decirse que la dominación wagneriana fue extendiéndose en el mundo musical hasta no dejar provincia alguna fuera de su alcance. Por cierto que no faltaron resistencias, y algunas de ellas irreducibles; pero ni estas fueron muchas ni de gran importancia comparadas con las adhesiones. Teatros, conciertos, conservatorios, escuelas, doctrinas y producciones: todos las regiones del arte sufrieron la invasión del lírico Atila; y hasta las más puras formas musicales, como la sinfonía o el oratorio, que lograron substraerse a la conquista, no evitaron el contagio y hubieron de pagar tributo al invasor. Aun prescindiendo del altísimo puesto que ocupan y conservarán —siquiera fragmentariamente— las propias obras del maestro, el wagnerismo deja impreso su sello en casi todas las ajenas y modifica así la estética contemporánea.

Nadie ignora que la característica revolucionaria del drama wagneriano consiste esencialmente en la preponderan-

1. *La Nación*, N° 17.204, martes 26 de agosto de 1919.

cia que en él se atribuye al poema sobre la música. En lugar del libreto usual, simple y vulgar cañamazo para melodías, Wagner había compuesto en cada caso, o lo creía al menos, un verdadero poema que él consideraba ser lo principal de la obra, no viendo en la música sino un accesorio, complemento de aquella. Conforme con este concepto, él se tenía, ante todo, por un gran poeta dramático, no concediéndose como músico sino el puesto secundario. Hasta qué punto fuera sincera tal extravagancia, no es de este momento ni sería muy interesante dilucidarlo. Su teoría de la obra sintética, a imitación de la tragedia griega (y contraria al principio que funda el progreso en la creciente heterogeneidad), ha sido sobradamente refutada; pero nunca con mayor eficacia que por él mismo y con su propio ejemplo. Sin entrar en el examen crítico de sus poemas legendarios, sin originalidad ni real belleza, que, con su mezcla de tramoya efectista y nebulosa metafísica, no pasan de ser literatura inferior, baste decir que nunca hubo empresario tan aventurero o, como se dice, dejado de la mano de Dios, para poner en escena el menos abstruso de aquellos revesados simbolismos —que será sin duda *Lohengrin*—, despojado de su incomparable música. En cambio, es muy sabido que cincuenta años de ejecución exclusivamente instrumental, en todas las salas de conciertos del antiguo y del nuevo mundo, no han agotado el interés y el éxito creciente de las grandes páginas wagnerianas. En esta forma ha encontrado y aun continúa su éxito verdaderamente triunfal, sin que para lograrlo hicieran falta las intercalaciones de trozos vocales, con intérpretes estrellas para mayor satisfacción y atracción del grueso público. La brillante carrera teatral de las obras íntegras no ha sido sino consecuencia de las repetidas audiciones fragmentarias, con las que fue ensanchándose poco a poco el círculo de los iniciados,

hasta constituir en las capitales europeas grupos influyentes, los cuales impusieron al *profanum vulgus* el aburrimiento wagneriano como una moda y un snobismo. Por cierto que no se trata de disputar al colosal monumento de Wagner el puesto que ocupa en el teatro lírico del siglo XIX. Ese puesto es el primero; y resultaría tan vana como ridícula toda tentativa hecha para desalojarle, no digo por un obscuro profano, sino por un Saint-Saëns, quien, desgraciadamente, lo intentó en un acceso de *chauvinisme*. Pero la fórmula wagneriana ha dado todo su fruto; y sólo para nuestro deleite subsisten las obras –mejor dicho, sus pasajes sublimes– en que aquella se expresó. Tenemos sed de otra forma nueva de lo bello. Para que el licor estético logre su plena virtud, debe alternar, en la copa del artista, el jugo de la vid cosechada por los antepasados, con el de su propia vendimia.

Así las cosas, estalló la guerra, abriendo en este capítulo del arte un formidable paréntesis que, después de cinco años, no está todavía del todo cerrado. Para inducir, con más o menos probabilidad, lo que de ello resultará en nuestro vivir de reflejo, sería necesario conjeturar con algún viso de acierto qué nueva luz emitirán, después del reciente y casi total eclipse, aquellos focos generadores. Reduciendo tan vasto problema a su especialidad musical, y ésta misma, a la faz estrecha con que se la presenta en la mencionada encuesta, a que respondo, convendría, ante todo, para no errar desde el principio, tener en cuenta la “constitución” europea actual: vale decir, en los años que precedieron al conflicto. Sobre no tener espacio para el examen más somero del asunto, no me cuesta confesar que no se me alcanza de él alguna información –fuera de tal o cual eco extranjero– sino en los límites de su aspecto francés. Ciertamente que, si no vivo obcecado por el amor propio nacional (achaque avergonzante de que nadie

está libre, pero que se atenúa con el estudio y contacto de lo extraño), creo no equivocarme pensando que, durante el ciclo treintenial que va de *Carmen* a *Pelléas* pasa decididamente de Alemania a Francia (después de una pausa en Rusia) el centro de la música. Este es consenso general; y no es presumible que con adherirse a él jueces tan serios como el musicógrafo Riemann, de Leipzig, quisieran favorecer la producción extranjera a expensas de la doméstica. Nadie desconocerá la parte justa que a cada nación corresponde en el novísimo florecimiento. Al progreso colectivo han contribuido desigual pero eficazmente (para no citar sino algunos nombres): en Alemania, después de Wagner, con sus fuertes y complejas [*sic*] polifonías Gustave Mahler y Ricardo Strauss; en Rusia, aquellos “cinco” famosos, dos de los cuales, por lo menos, Rimsky y sobre todo Moussorgski —que se me antoja algo así como un Dostoievsky musical— han abierto en su estepa surcos casi geniales; en España, la cálida o colorida fantasía de Albéniz y Granados; en la misma Escandinavia, la elegancia mendelssohniana de Gade, muy inferior a la exquisita melancolía de Grieg, delicada flor de invernáculo noruego... Todos ellos, y muchos más, han traído uno o varios sillares bellamente labrados al grandioso y nunca concluido edificio artístico. Pero ningún acervo nacional puede en justicia compararse, para dicho período, al que atesoran en torno de Berlioz, Gounod, Bizet y César Franck —cuyas obras anteriores solo consiguieron entonces universal consagración—, los nombres, entre tantos como omito, de Saint-Saëns, Massenet, Lalë, Chabrier, d’Indy, Chausson, Fauré, Daparc, Messenger, Castillon, Charpentier, Debussy, Ravel, Dukas, Rabaud, etc., sin olvidar a ese valiente y deplorado Magnard, muerto hace cuatro años a manos de los bárbaros que incendiaron su quinta... Tan variado como se nos presenten esos

talentos, –en que hay algunos genios– por la índole de su respectiva producción, todos ellos ostentan por rasgo común su emancipación del yugo wagneriano, aun los que, como d’Indy y Chabrier, se le doblegaron alguna vez. En el luminoso grupo, destacábase (cual sucesor, si bien muy diverso, del espontáneo Bizet, endiosado por Nietzsche) el nervioso y original Debussy, quien se irguió resueltamente en adversario del mago de Bayreuth. También él pudiera dar por divisa a la nueva escuela el *Torniamo all’antico*, de Verdi, entendiéndolo con ello la vuelta al gran Rameau, cuyas condiciones eminentemente francesas –y antiwagnerianas– de nítida precisión, de gracia natural unida a la fuerza, sobre todo de plástica belleza, tuvo la gloria de realizar triunfalmente en su *Pelléas et Mélisande*; y es muy sabido qué sentimiento personal de la poesía y del misterio se fundía allí en el más original hallazgo de ritmos y afligranadas combinaciones “orquestrales”.

Acaso se me objete que en ese movimiento renovador, tal como lo tengo ligera e incompetentemente bosquejado, predominan los compositores de música instrumental. Tan justa encuentro la observación que esta misma me suministra la conclusión de mi tesis. Los estimables promotores de la encuesta –a que contesto un poco largamente– se nos presentan admitiendo, como un postulado de innecesaria demostración, la hipótesis de ser los repertorios teatrales en general –y el de nuestro Colón, en particular– un factor importante en nuestra cultura artística. Es una simple aunque suntuosa ilusión. Los teatros de lujo son, ante todo, locales de diversión y parada. ¡Y por cierto que a nuestra *season* [*sic*] “oficial” no le falta brillo, si se alude al escaparate de brillantes que (amén de otros atractivos) en cada palco resplandece! En cuanto a la faz musical, nadie ignora que se gradúa por el “valor” de los cantantes y el éxito del más valioso en tal o cual aria céle-

bre: según sea “estrella” el barítono o la soprano ligera, será el *clou* de la temporada *Amleto* o *Lucía*, ¡y no evoquemos, para no conmovernos, el recuerdo de *I Pagliacci*, con Caruso en su apogeo! A eso, o poco más, se reduce la preocupación artística del público teatral, pesando poquísimo en el otro platillo de la balanza un grupo imperceptible de *buongustai*. Sin dejar, pues, de tener por muy plausible la reincorporación al repertorio de los dramas wagnerianos más escénicos –*Lohengrin*, *Siegfried*, *Walkiria*, el histérico *Tristán*– los que siquiera desalojarán cierto número de rapsodias indeseables, me resisto a ver en la composición de ese u otro repertorio teatral, y en el éxito de sus representaciones, el barómetro del gusto público en materia musical.

La escala exterior con que a ese respecto debe medirse el “nivel artístico” de una nación, se halla en el número y calidad de sus sociedades de conciertos sinfónicos populares. El desarrollo de estas instituciones en las capitales europeas –y aun norteamericanas– ha sido allá el indicio, a la par que el principal factor, del progreso estético. En París, sobre todo, la prolongada acción educativa de los grandes conciertos populares (Pasedeloup, Colonne, Latroueux, etc.) ha suscitado un verdadero renacimiento del arte. En cualquier estudio sobre la “música en París”, de los conciertos sinfónicos (o de unos preciosos auxiliares, que son las audiciones de su música de cámara) es de lo que se trata únicamente, no de las funciones teatrales, y mucho menos de la suntuosa Ópera, no siendo para formular de pasada un juicio tan cimbrante como éste de Romain Rolland, que sería aplicable a nuestro Colón: “la Ópera es más y más un fastuoso salón cuya concurrencia presta más atención a sí misma que al espectáculo”. No es necesario insistir en nuestra lamentable situación bajo este aspecto; ni recordar la triste experiencia a que dio lugar

la segunda visita del maestro Message, para no remontarnos al fracaso de conciertos de la Biblioteca. Hacia la fundación de una gran sociedad de conciertos, bien dotada y estable, deberían dirigirse los esfuerzos de los verdaderos aficionados, y desde luego las subvenciones oficiales; más que al fomento de espectáculos aparatosos que poco se relacionan con el progreso artístico, y, por otra parte, tienen su existencia bien asegurada, alimentándose con el snobismo y la vanidad.

P. GROUSSAC

De Paul Groussac a Beethoven

1927

De Paul Groussac a Beethoven¹

*Sur des accords profonds et sourds, voix d'outre-tombe
L'arpège douloureux sanglote obstinément:
Il dit l'amour qui trompe, et la femme qui ment,
L'illusion qui leurre, et la foi qui succombe.*

*Comme en un bois funèbre une errante colombe,
L'aile brisée, ébauche un dernier battement,
Une frêle espérance effleure par moment
Le glas morne du chant désolé, puis retombe...*

Et c'est l'adagio du chef-d'œuvre immortel.

*Vieux Maître, ainsi ta vie, immolée à l'autel
De l'art, n'y but qu'un long calice d'amertume!...*

*Oui, le sort fut hostile à ton génie altier;
Mais aujourd'hui la Gloire, après un siècle entier,
Sacre ton monument du grand laurier posthume.*

1. *La Nación*, N° 19.952, domingo 27 de marzo de 1927.

De Paul Groussac a Beethoven¹

Sobre los acordes profundos y sordos, voz de ultra-tumba
el arpegio doloroso solloza obstinado:
dice el amor que yerra, la mujer que miente,
la ilusión que engaña, y la fe que sucumbe.

Como en un bosque fúnebre una paloma errante,
el ala quebrada, esboza un último aleteo,
una frágil esperanza roza por un momento
el tañido hueco del canto desolado, que resuena postrero...

Y es el adagio de la obra maestra inmortal.

¡Viejo Maestro, así tu vida inmolada al altar
del arte, sólo alcanza un largo cáliz de amargura!...

Sí, la suerte fue hostil con tu genio altivo;
pero hoy la Gloria, luego de un siglo entero,
corona tu monumento con un gran laurel póstumo.

1. Traducción de Pablo Massa.

La obra de Bizet

1903

La obra de Bizet¹

Señoras, Señores:

Voy a referiros ingenuamente las emociones pasivas, mejor diría el íntimo turbamiento que en mí han renovado, tantas veces como las oyerá, ya en América, ya en Europa, las páginas sueltas de aquella inspiración genial que, así fragmentaria y trunca como la quiso el destino, se yergue a modo de obelisco alto y estrecho por sobre los veinte edículos de la moderna escuela francesa.

No he conocido personalmente a Bizet. Con todo, puedo decir que, después de admirar al artista por el contacto repetido de sus producciones, he amado al hombre a través del cariño fraternal que Alfonso Daudet le conservaba desde aquella memorable colaboración de *l'Arlésienne*. ¡Cuántas veces pedí al vibrante novelista «tarasconés» que evocara para mí solo la simpática figura, en ese reducido gabinete de la Avenida del Observatorio, que se estrechaba aún por los estantes de libros en desorden, y se me antojaba un santuario artístico, con sus ex-votos de cuadros y bustos dedicados al maestro, sin que, por cierto, fueran parte a entibiar mi devoción literaria las venerables pipas de Flaubert alineadas en armario contra la pared! Hasta ese año de 1883, que señaló la tardía rehabilitación de *Carmen* ante el público francés, no existían biografías de Bizet; y tan sólo por las efusiones que vengo recordando llegué a entrever algo de su atrayente persona, de su carácter generoso y cordial, de su robusto buen humor parisiense que, sin dejar que trascendieran jamás al

¹ Conferencia dada en el anfiteatro de la Biblioteca Nacional en la noche del 27 de abril de 1903 por Paul Groussac.

ambiente doméstico los ecos del combate, derramaba la felicidad, como anticipo de la fortuna y de la gloria, en el hogar ya ilustre que Genoveva Halévy, hermana encantadora de la ideal «Hebrea», perfumaba de distinción y elegancia. Aunque poco iniciado en la música de estilo, Daudet recordaba todavía su estremecimiento de trovador instintivo ante lo exquisito y raro de las armonías que acariciarán a su Arlesiana en la noche triste del estreno. «Pase, decía, que los filisteos literarios estrangulasen mi pobre idilio trágico, ¡pero que los críticos musicales tuviesen oídos de Sarcey para tales melodías!». Solía interrumpir entonces sus indignados estallidos para entonar en el dialecto original *La Marche de los Reyes*; y su voz frágil de flautín provenzal, que acompañaban rumores de follajes del vecino Luxemburgo, cobraba inusitada melancolía al evocar, en la paz funeraria de la tarde, al compañero de los años juveniles, al Marcelo del arte cuya fama póstuma volvía ya del extranjero, pidiendo a la patria arrepentida las únicas flores de mágica virtud que consagren una memoria y ¡preparación tardía! la embalsamen para la inmortalidad. Acabáis de aplaudir la sinfonía *Patrie*, con su entrada arrebatadora que recuerda la fulgurante marcha de Rakoczi, como que podría ser de un Berlioz joven, menos romántico quizá, pero más equilibrado y melódico que el otro. Oiréis luego ese poemita de gracia que se titula *Les Jeux d'enfants*, la maravillosa *Danse bohémienne* de la *Jolie fille de Pertch*, toda la *Arlésienne*, en su forma sinfónica y definitiva; por fin, los preludios o entreactos de *Carmen*, que no necesitan calificativos.

Pero dicho se está que, tratándose de un compositor esencialmente teatral, todo programa de concierto sinfónico, por dilatado que se lo suponga, elimina necesariamente las faces más importantes y significativas de la obra artística. Las producciones puramente musicales de Wagner pasan de cincuen-

ta, entre sinfonías, marchas, poemas y sonatas, algunas de ellas tan interesantes como el *Idilio* de *Siegfried* y la *Marcha de fiesta*: ¿quién duda, sin embargo, que no podría llamarse wagneriana cualquier audición de Wagner en que brillara por su ausencia el repertorio de Bayreuth? Esta forzosa deficiencia de nuestro programa, exclusivamente instrumental, es la primera razón justificativa de mi monólogo sobre Bizet: os diré algo de las partituras que conozco, sin disimularme que cualquier comentario en prosa, aunque fuera menos incompleto y desautorizado que el presente, no equivaldrá jamás a la prueba experimental de la más pobre ejecución. Siento en especial que no podáis saborear siquiera un espécimen de su primera manera dramática: por ejemplo, ese magnífico dúo de los *Pescadores de perlas*, que ajustado por Guiraud al *Pie Jesu* litúrgico, resonó bajo las bóvedas de la Trinidad el día de los funerales del maestro. Hubiérais comprobado, a par de la belleza melódica, el precoz dominio de la ciencia armónica que poseía, casi al salir del aula, este compositor de veinticuatro años. Ya desde entonces sólo podía madurar y desarrollarse su concepto estético de la obra del arte: como inspiración y factura, su genio musical estaba completo, cual ocurre con las individualidades potentes que señalan el término y el supremo *épanouissement* de una serie hereditaria. Bizet era, en efecto, de raza artística. Hijo y sobrino de músicos distinguidos, a los nueve años interpretaba a su modo las sonatas de Mozart. Ingresó en el Conservatorio con dispensa de edad, ocupando desde el principio y guardando hasta el fin el primer puesto, sin esfuerzo aparente, con el movimiento tranquilo de la nave que sube con la marea. Ganó naturalmente todos los primeros premios: de solfeo, de piano, de órgano, de fuga y de composición; por fin, en 1857, el gran premio de Roma que, como sabéis, vale al laureado una pensión con tres años de residencia en nuestra Villa Médicis.

Apreciador entusiasta de la belleza italiana, así natural como artística, supo conciliar su culto por los *Kapellmeisters* clásicos con su admiración por estos calientes y fáciles cantores de la pasión y de la vida, sin exceptuar al violento y rudo Verdi, cuya espontaneidad sanguínea se avenía con el temperamento dramático del futuro autor de *Carmen*. Estas afinidades electivas del genio en sus labores contienen indicaciones preciosas, y acaso podríamos definir a Bizet, sin asustarnos por el contraste de los nombres, diciendo que su originalidad consistió en combinar el metal puro de Mozart con una fuerte aleación del maestro parmesano. Y es por lo menos curioso comprobar que el estilista refinado, a quien tanto se reprochó su pretendido wagnerismo, pidió ser eximido del viaje facultativo a Alemania, prefiriendo prolongar un año más su fecundo *far niente* de Roma y Nápoles. La consecuencia fue que algunos de sus envíos anuales no encajaran en el molde reglamentario: así cierta ópera bufa titulada *Don Procopio*, que fue mandada al grave Instituto por el maestrino retozón, en cambio de la misa solemne que el reglamento exige. Otro envío menos herético fue su *Suite d'orchestre* con el delicioso *scherzo* popularizado por Pacheloup, y que Ambrosio Thomas tuvo el buen gusto de hacer ejecutar en presencia de nuestras cinco academias. Entre tanto había concluido el dulce noviciado, con sus enjambres de ilusiones nacidas al calor del alegre compañerismo y del cielo azul: París, fascinante y terrible Minotauro de la gloria, reclamaba su tributo de víctimas. La realidad se alzaba ahora, formidable, sobre los frágiles escombros del castillo aéreo. Principiaba la subida a la cumbre, por entre los peñascos de la preocupación que obstruyen la vía y los abrojos de la rivalidad que desgarran la carne. ¡Lúgubre ascensión, y tanto más áspera, cuanto el que la emprende se muestre más desdeñoso de las sendas trillada, nutriendo la ambición heroica de

llegar a la cima por senda virgen, abierta por sus manos en la roca hostil! Este joven obscuro sentía bullir en su cerebro el inquieto fermento de la novedad, que implica la contradicción, la lucha sin tregua con la opinión reinante, el guante arrojado a las potencias del día, el santo furor de un Polieuto contra los falsos ídolos. ¡Ay de los que, en nuestra edad de hierro, padecieren sed de ideal, porque tendrán que aplacarla primero con su sangre y sus lágrimas!...

Estos años difíciles, los *hard times* del artista ignorado, fueron particularmente dolorosos para Bizet. Había llegado de Italia para cerrar los ojos a su anciana madre; hallábase solo, pobre, desvalido, sin otro cordial en los desfallecimientos de la inspiración que el parabién sospechoso de los émulos, cuando no se llamaban Reyer, Saint-Saëns, sobre todo Guiraud, el amigo fraternal de los días buenos y malos. Atrincheradas las puertas de los grandes teatros, a pesar de su privilegio platónico como alumnos de Roma, los laureados de ayer se ingeniaban para deslizar un número vergonzante en los conciertos del domingo; y de tiempo en tiempo, haciendo una breve tregua a la labor diaria y juntando en humilde cenáculo sus soledades, estos Tántalos de la fama se confiaban las primicias del talento para darse la ilusión del aplauso del público. Pero Bizet estaba tan templado para el combate; pertenecía al grupo de los fuertes que se yerguen y se atiesan ante el obstáculo hasta vencerlo.

Sufrió sin amilanarse las leyes de la necesidad; aceptó con silencio altivo las tareas más pedestres de la profesión: copia y corrección de manuscritos, lecciones a domicilio, transcripciones de óperas vulgares, fabricación de música de baile; y apenas si las peores concesiones al mal gusto público, sórdidamente fomentado por los editores, lograban arrancarle un rugido. Tenía su castillo interior, donde se refugiaba a

la noche para oír cantar a solas el himno de su genio. La única transacción que no consintió jamás fue la de exhibirse en público como pianista. Todos sus amigos, desde su maestro Marmontel, el más severo y competente de los jueces, han celebrado su admirable ejecución, en que se traslucía la intensa personalidad del artista por la manera especial de destacar, en cualquier página de los grandes maestros, la frase melódica por entre su séquito armonioso. A su asombrosa memoria musical, que le permitió cierto día reproducir instantáneamente, en presencia del mismo Liszt, un temeroso estudio inédito que el incomparable virtuoso acababa de tocar, unía Bizet una facilidad de lectura que por lo portentosa se había hecho proverbial. Refiere Gounod que, para tener una primera impresión de conjunto de sus obras recién escritas, solía llamar a su joven amigo: llegaba éste a la noche, abría sobre el piano la partitura manuscrita, de tan confuso garabato que su mismo autor no acertaba a descifrarla; y, a primera vista, sin lectura previa, improvisaba la complicada reducción, juntando en haz armonioso los diez hilos distantes de la orquesta y tarareando el canto con su voz blanca de aficionado. Pero no lucía sino en reuniones de artistas estas habilidades secundarias: no quiso ser y no fue más que compositor.

Compositor teatral; ello va de suyo. Para el músico sin fortuna no hay término medio entre la carrera vegetativa del profesorado y la tentativa escénica. La composición puramente instrumental no asegura la existencia, no paga, como dicen crudamente los yankees. El mismo Saint-Saëns, que tiene escritas diez obras maestras de música pura —entre estas la sinfonía más bella y perfecta quizá que desde la tercera de Mendelssohn se haya oído—, sólo deberá al éxito tardío de *Samson et Dalila* el *otium cum dignitate* de su vejez. Las sinfonías se escriben para la gloria de los autores y la fortuna de

los editores. La igualdad moderna, al emancipar socialmente al artista, no ha hecho sino transformar su antigua servidumbre; y acaso la material, que antes le vinculaba a príncipes y señores más o menos ilustrados, no fuera peor que la intelectual, que ahora encadena su inspiración a los caprichos de Calibán. Ahora bien: con saber que las empresas teatrales no pueden prosperar sino con la afluencia de la muchedumbre, está dicho que el poeta y el músico necesitan rebajar al nivel de quien las paga sus creaciones.

Ya hemos visto que Bizet no era hijo de banquero, como Mendelssohn; pero es mi creencia que, aunque lo fuera, no habría resistido al llamamiento fascinador de la sirena teatral. Tenía, como he dicho, un temperamento esencialmente dramático. Por otra parte, con razón o sin ella, creyó y manifestó siempre que su inspiración artística, hecha de precisión y finura francesa, no abarcaría sin esfuerzo las vastas proporciones de la ópera a lo Meyerbeer. Adaptó, pues, su primera obra, como las subsiguientes, al molde estrecho que se llamaba entonces con seriedad, y sigue llamándose con ironía: «el género eminentemente nacional».

La «ópera cómica», que tal es su nombre consagrado, evoca para muchos extranjeros la idea de una suerte de opereta o zarzuela, antes alegre que sentimental, y que se caracteriza por la intercalación de diálogos entre los trozos musicales. Zarzuela aparte, nuestra ópera francesa, que no difiere esencialmente de la italiana de *mezzo stilo*, cuenta en su repertorio verdaderas joyas de gracia y distinción, desde el *Richard* de Grétry hasta el *Domino noir* del harto fecundo Auber; y al omitir, en gracia de la brevedad, a Boïeldieu y Hérold, es el caso de repetir el célebre hemistiquio de Víctor Hugo: *J'en passe, et des meilleurs!* La convención del diálogo se explica por el origen de la ópera cómica, que fue primitivamente una comedia ligera con mez-

cla de arietas. Tiene sin duda algo de chocante la inesperada sustitución de la música por los dimes y diretes de los personajes, tanto más, cuanto que los cantantes son por lo regular actores afectados y recitantes insípidos. Pero, a decir verdad, no le llevaba gran ventaja el recitativo seco del *Barbero*, como sus puntos y comas de acordes perfectos...

Sea como fuere, nuestro «género nacional» reinaba entonces sin disputa. Libreto y música fundaban su excelencia en sus cualidades, también nacionales, de exquisita elegancia y límpida claridad. Asomaba a ratos un suspiro de tristeza sentimental para realzar la gracia picante: una lágrima entre dos sonrisas; la pesadilla de una noche de verano; y el conjunto deliciosamente artificial, era algo así como el cuento azul de la pasión. La menor tentativa armónica se reprimía como un exceso de ciencia pedantesca; y pudiera aplicarse a nuestra antigua música la fina imagen con que Voltaire (rey espiritual del siglo en que la gracia fue reina) definía su prosa cristalina: «la transparencia del arroyo proviene de su poca hondura». El éxito teatral más ruidoso de entonces no era el de *Fausto* de Gounod –también dialogado en su primera forma y declarado muy abstruso por la crítica–, sino la *Circasiana* de Auber, puesta en las nubes por el famoso Scudo, autor de cierto *Fil de la Vierge* inofensivo, con que el inocentón creyó estrangular a Wagner.

Tal era la situación al tiempo que Bizet se ceñía los lomos para entrar en la liza, dos años después de caer el *Tannhäuser* en la gran Ópera. El público imponía las cavatinas y romanzas a los autores, los trinos y volteretas a los cantantes; a todos, el convencionalismo y la frivolidad. No le era dado siquiera al recién venido, que no contaba con altas influencias, correr el albur de un ruidoso fracaso, casi tan eficaz como una victoria para sacarle de la obscuridad. Aceptado a duras penas por el

empresario, con la condición de que su obra se ajustara al corte tradicional, esta no hubiese, en caso contrario, pasado más allá de la primera lectura. Era el rechazo, el silencio, el limbo artístico... Y lo que quiere ante todo el autor primerizo, que vive de ilusión e invencible esperanza, es el gozo inmenso de ver palpitar, materializada ante el mundo, la creación de su espíritu, siquiera salga mutilada y contrahecha de las tenazas directoriales. ¡Vivir, existir a todo trance y a cualquier precio: tal es el grito de la juventud!

Así las cosas, muy lejos de reprochar al pobre Bizet las concesiones de sus primeras partituras al mal gusto reinante, debemos tenerle en alta cuenta el que las haya entreverado de tantas páginas exquisitamente originales; y que, teniendo a la mano el éxito seguro con la fácil imitación de Adolfo Adam, haya preferido inspirarse, aunque fuese por cortos momentos y como a hurtadillas, en los divinos modelos de Mozart. No es tanto por la frescura y espontaneidad de las melodías de Bizet por lo que el otro gran nombre vuelve a mis labios –pues al cabo la florescencia melódica es don natural de la juventud– cuanto por la precoz maestría de estilo que dichas obras revelan: por su impecable ortografía instrumental, si tal puede decirse, digna, en efecto, de recordar, guardadas las proporciones, al genio sublime que supo la música casi sin aprenderla, como una lengua nativa; y para encerrar en un tercio de vida su obra prodigiosa, necesitó no tener infancia como no tuviera vejez.

La primera obra teatral de Bizet, *Los Pescadores de perlas*, se estrenó en la Ópera Cómica el 29 de septiembre de 1863. El poema exótico y legendario carecía de acción dramática, si bien ofrecía algunas situaciones favorables al desarrollo musical. Habéis aplaudido en Colón y la Ópera las encantadoras barcarolas o romanzas de Nadir y Leila, impregnadas de vaga poesía oriental, según se la entendía desde el *Desierto* de Felicien David.

Pero otras páginas más amplias y originales honran altamente al músico: así los preludios instrumentales, los coros de los pescadores invisibles, medidos al compás de las olas nocturnas; otro coro bailado en la selva sagrada; por fin, el gran dúo mencionado, inspiración patética que, como dije, fue cantada en el templo el día del entierro de Bizet, juzgándose la más adecuada que otra alguna suya para simbolizar sus «*novissima verba*».

La ópera no tuvo éxito, a pesar de su excelente interpretación; y agregaré: a pesar de las cadencias, trinos obligados, arias y dúos vaciados en el molde italiano, como el de soprano y barítono en el tercer acto. Las fórmulas triviales no lograron que el público perdonase al compositor sus novedades y delicadezas armónicas, el colorido original de su instrumentación: todo lo que anunciaba un maestro a la joven escuela lírica. Fuera del gran Berlioz, que pronosticó la carrera futura del astro que surgía al horizonte, la crítica se mostró arisca y, hay que confesarlo, todavía más ininteligente que hostil. Entonces salió a luz aquella eterna acusación de wagnerismo, que había de perseguir al músico hasta la tumba, por más que ambos maestros, en sus obras posteriores y las más características de uno y otro, acentuasen más y más su divergencia. La insostenible afirmación se estampa aún diariamente; hasta se la encuentra formulada en un libro reciente, y por otra parte muy estimable, del profesor Lavignac. No se necesita gran doctrina, sin embargo, para demostrar que, en lo esencial, la concepción lírica de Bizet se aparta en absoluto de la wagneriana, que sólo se manifiesta plenamente en los dramas posteriores a *Lohengrin*. Sabido es que los elementos principales del wagnerismo consisten: primero, en la llamada melodía infinita; luego, en el empleo sistemático del *leitmotiv*; por fin, en la preferencia concedida para la instrumentación, a la marcha independiente de las partes

—que los técnicos llaman estilo fugado— sobre la combinación armónica propiamente dicha.

Ahora bien: aquel arabesco sinfónico que se prolonga y complica indefinidamente, sin atender a la tonalidad, a la cuadratura rítmica ni, mucho menos, a las cadencias perfectas, significa, sin duda, el polo opuesto del estilo de Bizet, siempre preciso, sobrio, de contornos nítidos, con sus frases marcadas y como talladas en facetas. Considerando como repetición o *rappel* de una frase característica, el *leitmotiv* se encuentra en los compositores más célebres, desde Gluck y Mozart hasta Weber y Berlioz: recordad, para sólo citar ejemplos familiares, el tema de los anabaptistas en el *Profeta*, y allí mismo el sueño de Juan, en que aparecen los motivos de la consagración. No es discutible que esta forma libre del motivo evocador —que es también la usada en *Tannhäuser* y el *Buque Fantasma*— sea la que empleó Bizet para caracterizar ciertas escenas o personajes de *L'Arlésienne* y *Carmen*; pero, de ningún modo el procedimiento novísimo de la última manera wagneriana, que consiste en una prodigiosa amalgama y como dilución de los temas típicos en la sonora masa orquestal. Finalmente —y aquí, bien lo comprendéis, me apoyo en opiniones mucho más autorizadas que la mía—, la instrumentación nerviosa y colorida del artista francés sólo se parece a la profunda polifonía del mago de Bayreuth: en el propósito patente de conferir a la orquesta la verdadera interpretación del drama; en la adaptación perfecta de cada instrumento y timbre especial a las escenas y peripecias; en la eficacia sinfónica del conjunto, basada en la labor maravillosamente prevista y acabada del menor detalle. En todo lo demás —digamos, en lo personal—, subsisten los contrastes de escuela y temperamento.

Bizet conserva la tradición de Mozart, quedando clásico hasta en sus arranques dramáticos más violentos y apasiona-

dos, sin desleír jamás la melodía vocal en el tejido armónico. Wagner acumula y funde en sus obras colosales todos los procedimientos conocidos; pero donde su originalidad enorme se destaca y afirma con relieve único, es en la intensidad inaudita de la sugestión musical, que suele llegar a la angustia, y es obtenida ya por medios efectistas, ya por hallazgos geniales que los maestros de la sinfonía no sospecharon jamás. Y claro está que un artista sincero como Bizet, aunque no hubiera visto representar a Wagner —sólo había oído a *Rienzi*—, tenía estudiadas sus obras, al par que las de los otros maestros; pero su propia personalidad salió ilesa del contacto, su preocupación constante del realismo dramático no se contaminó de simbolismo legendario, y su admiración razonada por el genio repudió los excesos del sistema, muy lejos de llegar a la imitación. En definitiva, no es excesivo afirmar que Bizet se parece tan poco a Wagner como un cristal a una enredadera; y las supuestas semejanzas, que se persiste en descubrir entre sus obras, solo revelan la fuerza del prejuicio y la superficialidad de la crítica.

La jolie fille de Perth, segunda ópera de Bizet, que fue representada en 1867 en el *Théâtre Lyrique*, no alcanzó mejor éxito que su hermana mayor. Ha sido reestrenada en el mismo teatro, en 1890, cuando ya la fama de Bizet llegaba a su apogeo, sin conseguir, no obstante, que la crítica reformara la primera sentencia.

Es probable que entre por algo en el desvío del público la elección del libreto, que no ha sacado de la novela de Walter Scott sino sus defectos: el estilo descolorido y el andar pesado del original, sin el relieve de los personajes y la virtud de evocación histórica. Mucho me temo que la encantadora Katie Glover quede ahora sepultada para siempre, y no pueda resucitar sino en forma de puro simbolismo musical, como la Arlesiana. No es

dudoso que la partitura sea superior a la de los *Pescadores*, y seguramente podrían extractarse de ella una o dos *suites d'orchestre* que alcanzarían en los conciertos éxito triunfal.

Dos páginas incomparables y absolutamente originales bastarían a salvarla del olvido: vais a oír una de ellas: aquella arrebatadora *Danza bohemia*, que ha merecido ser comparada al coro de las *Ruinas de Atenas* de Beethoven, y, en la noche del estreno, fue saludada con largas aclamaciones. La otra, de una belleza más nueva y extraña aún, es una escena de embriaguez, tan lúgubramente desesperada que llega a los límites artísticos de la tristeza y del terror. Muchos otros fragmentos delicados o grandiosos merecían escapar al naufragio. Así lo comprendió el mismo Bizet, al engastarlos en otras obras más felices, cual hizo con el segundo minué de *l'Arlésienne*, finísimo encaje en que las hadas podrían mecer el sueño de su reina Mab, y que no es sino un acompañamiento melódico de la *jolie fille*. Lo propio ocurre con *Djamileh*, deliciosa miniatura sobre la *Namouna* de Musset, sin cualidades escénicas, y que ganaría inmensamente con ser convertida en poema sinfónico, a semejanza del *Paraiso y la Perí* de Schumann. *Djamileh* cruzó por la escena de la Sala Favart, sin dejar otra huella de su paso que un soneto vengador de Saint-Saëns sobre *la perle aux pourceaux jetée*. Pero es justo consignar que la alta crítica parisiense, ya confiada a manos tan competentes como las de Reyer, Weber y Joncières, saludó sin reticencias el advenimiento del nuevo genio musical. Bizet no tardó en justificar el anuncio; *Djamileh* fue su última incursión en el orientalismo de mampara, y henos ya en presencia de las dos obras maestras de realidad intensa, hoy universalmente aplaudidas, que bastan para asegurarle la inmortalidad.

Sabéis que la *Arlésienne* no era primitivamente sino la música de escena intercalada en un drama de Daudet. El éxito fue lamentable; y era lógico que los abonados de Vaudeville,

que cerraban los ojos ante los cuadros luminosos de la tierra provenzal, no abriesen los oídos para las exquisitas melodías inspiradas en aquellas. La gracia literaria del diálogo, la emoción íntima del estilo, la verdad de los cuadros y caracteres, la sanidad agreste y la fragancia de alhucema que esa prosa cincelada trascendía: todo fue letra muerta para el dócil rebaño de Sarcey. Daudet solía decir que este asesinó la pieza. No fue propiamente un asesinato. Acabo de recorrer el folletín: es el retozar inconsciente de un elefante, en una cristalería de Bohemia; o si preferís, su irrupción en un invernáculo de plantas raras, donde el buen paquidermo vuelca macetas, pisotea helechos y orquídeas, ramonea flores delicadas, diciéndose sin duda, en sus adentros elephantinos, que tanta hojarasca y fruslería no vale un manojo —o un trompada— de alfalfa. Por cierto que aquello se lee ahora con toda la sonrisa de desprecio compatible con el bostezo. Obligado a retratarse doce años después, ante la *reprise* triunfal del Odeón, el crítico ejecutó un cambio de frente, atribuyendo ahora el gran éxito a la música, que antes declarara insignificante ¡y hasta nociva para drama! El público se rio del buen tío; pero con risas no se curaba la antigua herida. Y fue seguramente una herida moral, si no física, la que recibieron aquella noche las dos víctimas de la triste jornada. Tomados del brazo, según me refería uno de ellos, salieron juntos del teatro, desdenando hipócritas condolencias; y en tanto que los inútiles del «*Tout Paris*» se desparramaban por los lujosos salones de Bignon y la *Maison Dorée*, los vencidos fueron a cenar en un bodegón de los mercados, consolándose mutuamente con el trélico *E pur si muove!* de las derrotas injustas.

Con todo, la rehabilitación fue para el músico menos tardía que para el poeta. Un mes después de la caída, Padeloup ejecutaba delante de un público entusiasta una

Suite de l'Arlésienne. Más tarde, a pedido del director de los conciertos populares, Ernest Guiraud, el fiel Acates del malogrado maestro, compuso una segunda *Suite*, también extractada de la partitura —a excepción del minué de *La jolie fille de Perth*—, y no menos bella que la primera.

Este desquite de la *Arlésienne*, en los conciertos, fue bastante significativo para que el director de *Opéra comique* confiara inmediatamente a Bizet la música de *Carmen*, extractada de la novela de Mérimée, nada menos que por Meilhac y Halévy. El libreto era excelente, diestramente cortado en la preciosa novela y de alto sabor literario, como que los hábiles *faisseurs* se habían ceñido estrechamente a la prosa de Mérimée; por fin, las decoraciones y trajes pintorescos eran los de la única región que haya podido sufrir la invasión romántica sin perder su colorido y sabor local. *Carmen* subió a las tablas el 3 de marzo de 1875. Pero, en su marco escénico de crudo realismo, y en razón de la admirable interpretación de la Galli-Marié, la obra produjo un efecto de escándalo: cayó herida de muerte bajo la acusación de inmoralidad. El fallo me parece erróneo, o por lo menos excesivo; y quizá alguno de mis oyentes, no del todo parisiense, pudiera extrañar este acceso pudibundo por parte del público que aplaudía a Offenbach. La razón está en que no era el mismo público: en esto estribaba la equivocación de los expertos libretistas. La Sala Favart era entonces, mucho más que hoy, un teatro de familia: el punto de cita, en ciertos días, de los novios o candidatos al noviazgo. Las señoras de la buena burguesía francesa no conocen la mayor parte del repertorio «eminente-mente parisiense», y sus hijas solteras lo ignoran en absoluto. De ahí el carácter algo insulso de la ópera cómica tradicional que tengo descrita, y de ahí también el choque sufrido en presencia de *Carmen*, que por cierto no pecaba de insulsez.

En suma, *Carmen* no es inmoral: su crudeza de pintura está salvada por la belleza artística. Pero los folletinistas teatrales no podían en general sentir tales bellezas. De la música rutilante, el bien comido público no aplaudió débilmente sino las melodías fáciles que pudiera tararear a la salida: la habanera imitada de Iradier, que le pareció un «rappel» de la canción entonces popular ¡Ay! *chiquita!*; el coro de los niños, el estribillo o muletilla del toreador. En cuanto a la crítica musical, se dividió en dos campos: el de los pelucones, que reprochaban al compositor sus audacias de estilo, y el de los melenudos, que le escarnecían por sus tímidas concesiones al gusto burgués. Unos y otros concordaban en pronosticar corta vida a la pieza. El destino realizó generosamente la profecía macabra; la misma semana vio acabarse la obra y el obrero: Bizet había muerto en Bougival el 3 de junio, de un ataque cardíaco.

Creo, señores, que yo nunca podría, aun poseyendo la competencia técnica que me falta, emprender una apreciación razonada de *Carmen*. Hoy mismo, al escucharla por la trigésima vez, perdería mi sangre fría: toda mi crítica habría de reducirse a un redoble de palmadas. Lo aplaudiría todo, desde el sonoro preludeo, de ritmo tan franco y desenfadado, hasta el ahogado sollozo del matador. Muy difícil me sería, por otra parte, presentaros bajo un sesgo nuevo materia tan sabida; y al ensayar una revista cinematográfica de la más popular de las obras maestras, temería parecerme a ciertos viajeros americanos que, no bien desembarcados en Europa, nos transmiten con alborozo su descubrimiento de Londres y París.

Siquiera esta circunstancia me permitirá ahorraros una reseña del argumento: soy demasiado cortés para dudar de que seáis lectores de Mérimée, o por lo menos, abonados de la Ópera.

No ignoráis, pues, que el navarrés José se encuentra suspenso, como Roberto el Diablo, entre su ángel bueno y

el malo. La elección no puede ser dudosa: José se adhiere a la satánica gitanilla, que le abandona por un torero, y una cuchillada pone punto final a la discusión. Es, como diría Heine, la vieja historia siempre nueva, solo rejuvenecida aquí por la crudeza realista de la ejecución, bajo el espléndido sol andaluz que pone marco de oro a la brutal pintura. Después de este rápido saludo a Mérimée, entremos un instante en la joyería de Bizet.

El brillante prelude sinfónico está construido sobre el plan de Hérold y Weber, o, si preferís, de la primera manera de Wagner: vale decir con los motivos principales de la ópera. Vais a oírlo luego. Forman su primera parte la impetuosa entrada de la cuadrilla y el estribillo del torero, ambos de admirable sonoridad y ritmo irresistible. En seguida, tras un breve silencio de los cobres, el trémolo febril de los violines, en tonalidad audazmente cambiada, prepara el estallido de una frase estridente, que será el tema de la gitana, y la seguirá, acariciadora o terrible, hasta el sangriento desenlace. El motivo característico se desarrolla y arrastra por las cuerdas hasta terminar con un acorde fulminante y brusco como un hachazo armónico. Después del original exordio, se alza el telón sobre una plazoleta de Sevilla —sin duda la de San Fernando—, a vista de la «Fábrica de tabacos». Van y vienen los grupos de mujeres, por entre los dragones de Almanza que les dedican flores de cuartel; el sargento Morales ensaya con Micaela sus cuchufletas; tras la guardia entrante invaden la escena los pilluelos, mezclando sus voces agudas a la de los pífanos; y todo el cuadro musical rebosa vida y gracia picaresca. Pero ya surgen y se agolpan las inspiraciones bellísimas: el coro fugado de las cigarreras, la entrada de Carmen y su lenta habanera cromática que rodea y envuelve en sus curvas serpentinadas la jadeante cuadrilla acosadora; y luego —en pos de la flor de acacia

arrojada a la cara de José: *Prends garde a toi!*—, el estallido orquestal sobre el fatídico tema que pinta el hechizamiento de la víctima: todo ello, tan magistral por la invención como por la factura... El dúo en contrapunto de José y Micaela es encantador, a pesar de su sentimentalismo un tanto romanesco, pero de ningún modo comparable con el que sigue, entre los dos protagonistas, y mucho menos con el del segundo acto. Este forma un solo collar precioso desde su preludio —sobre el tema de los dragones de Almanza, finamente dialogado por el clarinete y el fagot— hasta el admirable final, construido con el motivo del gran dúo de amor. Nada más pintoresco y original que la danza de las gitanas en la taberna de Lillas Pastia, con el *crecendo* mareador de su frenético torbellino, hasta la entrada del torero y su séquito popular.

Cuanto se diga, contra la vulgaridad de las coplas de Escamillo, queda letra muerta ante el efecto infalible de la ejecución: nadie resiste a la cuadrada gallardía del ritmo arrebatador, con su bonita entrada de sopranos en el retornado; y todos vosotros saldréis de aquí, tarareando el inarrancable *¡Toreador!* Este volverá siempre, a través de la partitura, a modo de *leitmotiv* realista y plebeyo, hasta la explosión final, en que lo vibren cien pechos unísonos como el himno brutal de la lidia y de la sangre vertida.

Después del chispeante quinteto de los contrabandistas y las muchachas, suena la voz clara de D. José que acude a la cita; y aquí comienza la situación más grandiosamente bella del drama y de la música: la que llena el resto del acto con sus múltiples peripecias internas, apenas separadas por gestos o incidentes exteriores que jalonan el trayecto psicológico. ¡Qué voluptuosa languidez en la danza bohemia que inicia la obra de seducción, bruscamente interrumpida por el furor arrabalero de la gitana! ¡Qué infinita melancolía en los arranques de

la pasión varonil, que se postra al fin y desfallece en la sollozada cadencia! Pero la Dalila eterna no puede enternecerse; prosigue implacable su obra de hechizamiento y sortilegio: «Ven con nosotros –insinúa pérfidamente– allá en la montaña, te esperan la dicha y libertad...». Y cuando el soldado y cristiano viejo retrocede ante la desertión y la promiscuidad infame, cuando ha logrado arrancarse del pecho la enherbolada flecha con jirones de su carne palpitante, la llegada del oficial, prevista por la diabólica mujer, provoca el acto irreparable. El arma sacada contra el jefe ha cortado de un solo golpe todos los vínculos que ligaban a José con su familia, su hogar, su bandera. De su honrada existencia de ayer nada ha quedado en pie: tendrá que hacerse bandido. Y el desventurado se arroja al abismo, en tanto que la sabática ronda levanta en torno suyo un hurra salvaje a la vagancia criminal y al merodeo.

Nada más bello, lo repito, que estas dramáticas escenas; señalan la meseta culminante de la obra, después de la cual parece que no se pudiera sino descender. Así ocurre sin duda en absoluto; pero, en la segunda mitad del drama lírico, es tan insensible el descenso que, para nosotros, la cumbre genial se prolonga hasta el fin. Sin conservar la intensidad trágica del segundo, el tercer acto casi le iguala por la novedad y la riqueza del colorido. La escena figura el campamento de los gitanos en la sierra de Ronda, y esta serie de cuadros pintorescos forma propiamente el poema musical del contrabando y la florida picardía. Después de un corto preludio –delicado arabesco cuyo principio recuerda una frase de la *Africana*, y que ni por su carácter ni por su origen pertenece al drama– un retorneo persistente y temeroso acompaña el desfile de los bohemios por las sendas ásperas de la sierra; el sordo inquieto murmurar cromático, que ritma la entrada de cuadrilla, se funde en la marcha instrumental hasta formar un conjunto de admirable

factura armónica. Un breve diálogo de Carmen y José, rápido y seco como un choque de aceros, revela la situación y deja entrever el siniestro desenlace. Y luego se suceden las inspiradas páginas: el terceto de las cartas; el delicioso terceto y coro de los «aduaneros»; la tierna cantinela de Micaela, reflejo de luna sobre un cuadro sombrío y violento a lo Salvator Rosa; el duelo de los rivales, y el final tan característico, con el estribillo lejano de Escamillo que subraya las amenazas terribles de José contra la indómita mujer.

El último acto, que por cierto tenéis presente, es un deslumbramiento de colores crudos y contrastados bajo el implacable sol andaluz. Después de una encantadora malagueña se alza el telón sobre la plaza de toros de Sevilla, cuajada de populacho que espera impaciente y bullanguero el paso de la cuadrilla. Esta aparece al fin, y cada grupo desfila saludado con gritos de loco entusiasmo; el tumulto armónico llega a su paroxismo con la entrada del espada, sobre el ritmo arrebatador, ahora reforzado por el *tutti* formidable de los coros y de la orquesta. El deliberado efectismo teatral de ese conjunto casi agota la sensación física. Pero, de pronto, una frase de amor, solemne y grave, nubla de insólita melancolía la despedida de Escamillo, que él cree momentánea y será eterna... Con un agudo y lancinante tema de la orquesta se inicia y precipita el dúo frenético, entrecortado de rugidos y súplicas, cubierto a ratos por el clamor lejano de la corrida, hasta la catástrofe final, que petrifica en un grupo de trágica belleza al verdugo y a la víctima.

Tal es la obra maestra de Bizet y, para muchos, del drama lírico moderno, la que, después de recorrer el mundo, asentara al fin su planta triunfal en el mismo teatro que antes le brindó tan fría acogida. Es tenida hoy por el diamante sin precio del repertorio francés. Hace cuatro años, al tratarse del

estreno de la nueva sala, no hubo un segundo de vacilación: *Carmen* fue la obra elegida por el gobierno y designada por el público. Me fue dado asistir a la consagración definitiva, por entre los esplendores de un aparato escénico nunca igualado, a que servían de marco regio y artístico las flamantes pinturas de Gervex y Collin, bajo el vaporoso cielorraso de Benjamín Constant. El monumento de Bizet, esculpido por Falguière, se erguía solo al pie de la escalera de honor, imprimiendo así carácter más significativo a la dedicación nacional. Si por un instante, reviviendo la fe en los mitos antiguos, pudiera creerse que la sombra del maestro vagaba en torno de su apoteosis, debió de sentirse mejor desagraviada por esa ofrenda de su pueblo que por todas sus victorias en tierra extraña. No hay beso sino de madre; y aquella noche, en el ambiente cálido de aclamaciones y aplausos, percibíase de veras la caricia inmensa y dulce de la Francia materna hacia el hijo que orlaba las sienas gloriosas de la patria con otra corona póstuma.

En veinte años de universal triunfo, hanse agotado en torno de la obra de Bizet las fórmulas admirativas; y acaso sea más significativa que muchas otras la que le dedica Federico Nietzsche, antiguo adorador y más tarde iconoclasta de Wagner. Por entre sus anatemas enfermizos al «cómico de Bayreuth», no sé en verdad si este poeta de la metafísica, y estilista de apocalipsis, no ha dejado caer sobre *Carmen* algunos de sus más hondos aunque contradictorios vaticinios:

«Esa música de Bizet (dice en su *Caso Wagner*) me parece perfecta. Ella se acerca con su andar ligero, flexible, acariciador. Es amable, no hace sudar... Su refinamiento es el de una raza, más que de un individuo. Es rica, es precisa: construye, organiza, acaba; y por ello forma contraste con la «melodía infinita», el pólipo de la música. ¿Hanse oído jamás en la escena acentos más dolorosos y trágicos? ¡Y cómo se los

obtiene! Sin gestos ni contorsiones, sin falsificación, sin la mentira del gran estilo. Por fin, esta música supone al oyente con inteligencia, aun siendo músico; y en esto también es la antítesis de Wagner... La obra de Bizet es también redentora; con ella nos despedimos del norte húmedo, de todas las nieblas del ideal wagneriano. Ya el poema nos libra de ellas. La música ha conservado de Mérimée la lógica en la pasión, la línea recta: todo lo que es propio de los climas cálidos. Envidio a Bizet esta sensibilidad, que hasta ahora no tenía expresión en la música de la Europa civilizada; quiero decir la sensibilidad meridional, ardiente, morisca...».

Así hablaba Zarathustra. Y por cierto que, al aplaudir los cinco o seis relámpagos geniales que surcan sus caóticas tinieblas, me hago cargo de la terrible objeción que suscitan las paradojas de quien, después de reflejar a Wagner en el plenilunio de su razón, se puso luego a enseñarle los cuernos de su cuarto menguante. Pero sólo he alargado la cita hasta ver asomar la tesis aquella de «color local» en la música, que, por lo mismo que goza de valimiento en el vulgo, me sorprende encontrar bajo la pluma del más furioso enemigo de los «filisteos».

Nietzsche nos habla allí de música «meridional o morisca», empleando casi el mismo estilo que Blaze de Bury al analizar el sabor «histórico y protestante» de los *Hugonotes* o la «fragancia alpestre» de *Guillermo Tell*. Aun corriendo el riesgo de exagerar las proporciones de esta conferencia, necesito prolongarla algunos minutos más, hasta dejar en el suelo ese fantasmón estético de la supuesta música expresiva.

Los anales del teatro traen mil ejemplos de obras líricas, cuya música pudo adaptarse a tiempos y lugares completamente diversos sin perder un ápice de su eficacia y propiedad. Hemos visto al mismo Bizet intercalar páginas «escocesas» de la *Jolie fille en l'Arlésienne* y de esta misma en *Carmen*. Nadie,

por supuesto, pudo notar la menor discordancia; por la razón muy obvia de que no existe más música escocesa, provenzal o española que los aires o danzas populares de Escocia, Provenza o España; y esto, únicamente para los conocedores de aquellos rasgos locales. No hay en *Carmen* más música española que la «malagueña» del tercer entreacto; y por eso, los castellanos viejos se encogen de hombros ante la gitanilla de París y vuelven a sus caras «verbenas», como el mochuelo a su olivo.

Mucho más especiosa y tenaz que la del «color local», es la preocupación de que la música constituye por sí sola un lenguaje expresivo de las emociones: y ello proviene de que la tesis no es completamente absurda, como la anterior, pues contiene una mínima parte de verdad, incorporada a una masa de ilusiones y sofismas. No es propiamente en la melodía, donde los estetas se atrincheran, cuanto en el ritmo y en la tonalidad. Respecto de la última, es indiscutible la impresión diferente que resulta, según se emplee el modo mayor o el menor. No puede negarse que haya en éste algo de incompleto y desfallecido que inclina el alma a la melancolía. Según las teorías más recientes de la sensibilidad, el estado de tristeza y tedio sin causa provendría de una depresión nerviosa o astenia general del organismo. Ahora bien: el tono menor, correspondiendo a una merma o falta anómala en la tercera del acorde, tiene que producir, como en efecto produce, la sensación musical de una decepción penosa, de un esfuerzo intentado sin éxito. Admitamos, pues, que las tonalidades diversas despierten las impresiones antagónicas de placer y dolor.

Más evidente aún es el poder del ritmo, asociado a la intensidad variable del sonido. Sin insistir en nociones harto triviales, citaré un ejemplo extraído del famoso *allegretto* de la séptima sinfonía. No habiendo Beethoven señalado el compás ni el tema de la sublime inspiración, se ha dado en

ejecutarla con la lentitud de una marcha fúnebre, y todos los críticos –siguiendo a Berlioz– han descrito el efecto de inmensa tristeza que así produce. Pero, en 1882, se descubrió un manuscrito del autor, que fijaba el movimiento rápido de la pieza, destinada a pintar ¡una boda de aldea!... Este curioso incidente demuestra al pronto la influencia poderosa del ritmo –pues no es dudoso que, tocado como *andante*, el *allegretto* despide honda melancolía–, pero nos enseña también cuán discutibles pueden ser las impresiones resultantes de la melodía y la tonalidad, fuera de revelarnos, una vez más, la parte de inconsciencia que las creaciones del genio encierran.

La música, pues, no es expresiva sino de los estados generales y extremos de dicha o pesar; pero es hondamente *impresiva*, en el sentido de sugerir, con mayor eficacia que arte alguna, todos los estados psíquicos intermedios. Con su belleza puramente formal, las combinaciones sonoras despiertan ecos simpáticos en nuestros centros nerviosos, poniendo en exaltada actividad la potencia imaginativa. Ha podido asemejarse su acción a la del haschich oriental, y también a la de los perfumes. Pero el influjo de estos es harto vago y fugaz; y el estupor del narguilé, sea cual fuere la substancia aspirada, se diferencia profundamente de la excitación consciente y estética que la música sugiere. Con todo, la asimilación es en parte justa. Como aquellos, la música es edificadora de ensueños, y por esto, desde la antigüedad, aparece asociada a los filtros en las escenas de encantamiento. Será, si se quiere, una suerte de haschich espiritual, mucho más sutil y sublimado que el otro, como que el soñador despierto sólo absorbe ondas radiantes y etéreas por la más íntima «ventana del alma». Ello admitido: ¿qué analogía puede existir entre esa vibración misteriosa de la materia,

que provoca en nosotros estados psíquicos indefinibles, y la palabra que exterioriza la idea y es imagen perfecta del objeto? ¿Cómo pudo asimilarse a una lengua –a *la lengua* misma, transcripción precisa de la realidad–, esa otra sensación obscura cuya esencia es la falta de realidad y precisión? Las engañosas metáforas, pedidas a la poesía y la pintura, han creado ese espejismo, totalmente ilusorio y falaz. El encerrar intenciones concretas en la vibración musical pareceme pretensión tan insólita e indiscreta, como la de atribuir virtud lingüística al fluido que circula en los hilos del telégrafo.

La música instrumental, por ser su forma más genuina y pura, suelta la rienda a nuestra libre fantasía. Solo sugiere, como dije, estados generales de bienestar o tristeza, dejando que nuestro albedrío los sitúe en el tiempo y el espacio, a guisa de materiales destinados a fabricar el castillo aéreo. La página más intensa del más intenso de los músicos –digamos el adagio de la sonata en *do* sostenido menor– sugerirá a diez oyentes iniciados otros tantos comentarios diversos. Las efusiones ingenuas de Berlioz le pertenecen por entero y nada tienen que ver con Beethoven o su *Giulietta*. Lo único propio del autor es la fórmula nueva que ha sabido dar a su apasionada melancolía para que pudiera conmover nuestras almas, pues, como dice admirablemente el poeta de *Secreto agravio*:

Al fin la queja se entiende,
Si se ignora la canción...

La música dramática, empero, al amalgamarse con los elementos precisos del poema, les brinda potencia nueva y eficacia singular. Al paso que las melodías se materializan, dejando de ser *speechless songs* –como les puso Shakespeare, dos

siglos antes que Mendelssohn², no solo las palabras, sino las decoraciones y demás accesorios teatrales, revisten al pronto insospechada belleza. Si en el segundo acto de *Carmen*, la gracia perversa de la gitana y la pasión de José nos estremecen más hondamente que la página correspondiente de Mérimée, no es porque la música esté «impregnada de carácter español», como van repitiendo las gacetillas, sino porque esta música, con ser original y fuerte, pone en vibración nuestro ser interior, sugiriéndonos una visión intensamente colorida que se grabará en la mente y nos acompañará siempre, aunque sea —como yo mismo lo experimentara en la plaza de Sevilla y la sierra de Ronda—, ante la misma realidad para idealizarla y embellecerla. Gracias al músico inspirado que ha herido nuestras íntimas fibras, nos constituimos en correctores inconscientes de los prosaicos libretistas; arrojamos un velo de púrpura sobre la vulgaridad de los cantantes y la indigencia del aparato escénico, creamos en verdad con nuestra fantasía, mágicamente fecundada por el efluvio sonoro, la vida plástica y la poesía ausentes; logrando que las fórmulas escapadas a esos labios de autómatas despierten ecos sublimes en nuestras almas, al modo que el choque de la moneda vil retumba con magnificencia en una urna de cristal.

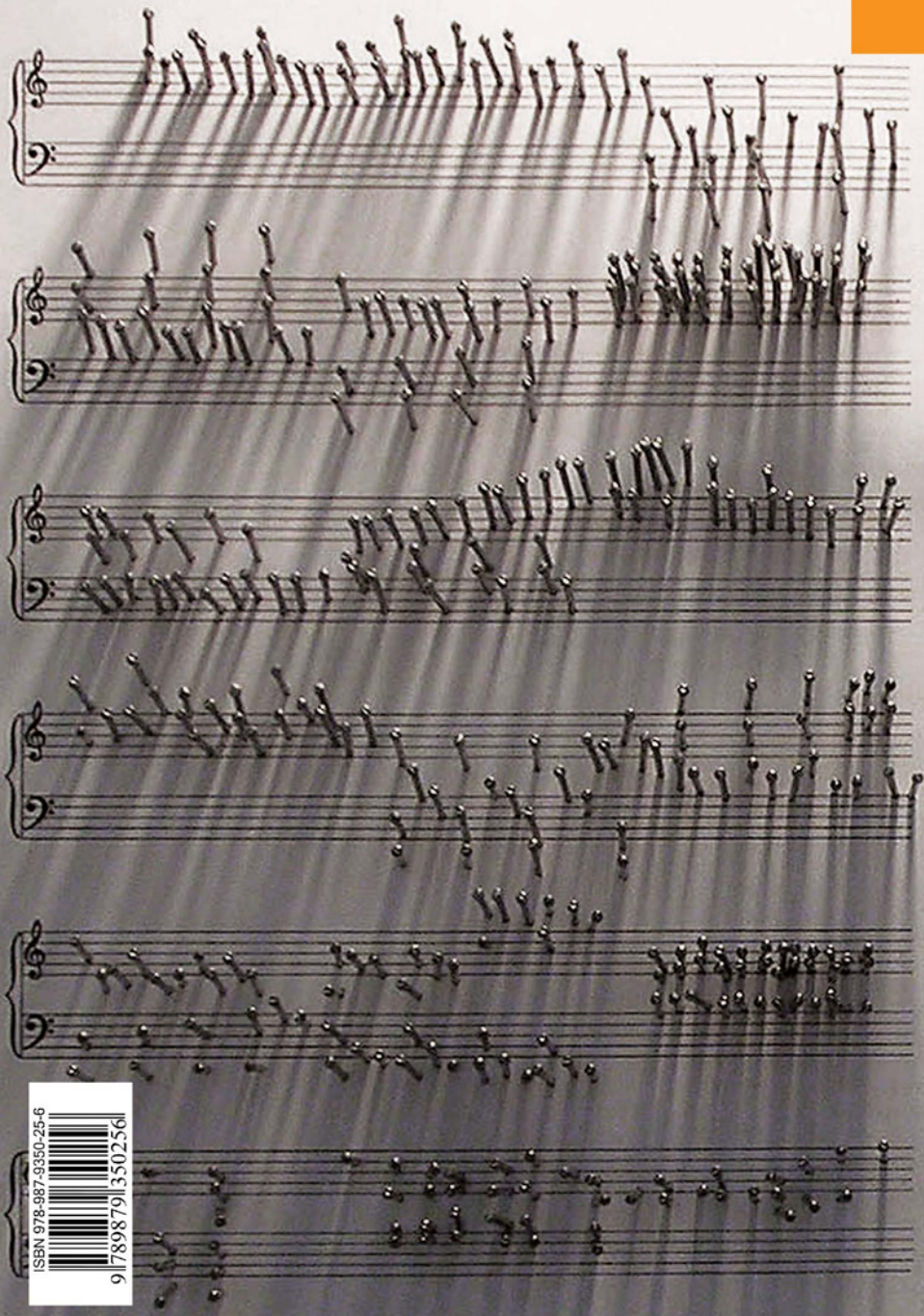
Voy a concluir, señores, y quiero sacar mi conclusión de las mismas palabras de Nietzsche que dejo transcritas. Lo que de ellas se deduce al pronto es que la situación musical se plantea por ahora entre los dos músicos citados, que son los jefes representativos del novísimo drama lírico. Según sea la preferencia que los compositores actuales manifiesten por una u otra fórmula, por uno u otro estilo (y no es du-

2. Soneto VIII.

doso, por ejemplo, que la joven escuela italiana se inclina a Bizet), saldrán sus producciones vaciadas, ya en el molde de *Lohengrin* o *Tristán*, ya en el de *Carmen*, sin que ello importe trabar el vuelo de la inspiración personal. En la hora presente, y gracias al fervor contagioso de los neófitos, la obra gigantesca de Wagner provoca ese entusiasmo *snóbico* que arrastra a las mayorías. Apenas si me atrevo a insinuar mi escasa fe en la duración de este culto excesivo, faltándome tiempo para expresar mis razones. Creo que en los escasos límites de mi comprensión musical, admiro a Wagner en lo que tiene de admirable: no soy de los que necesitan, para saborear la finura de perspectivas y la gracia encantadora de las orillas del Sena, desconocer la majestad y la grandeza del Rin. Pero me es imposible cerrar los ojos y los oídos a la evidencia: y ésta me muestra el exceso, la enormidad, la amalgama de metal puro y liga común en el repertorio de Bayreuth: el efectismo sistemático junto a tanta inspiración estupenda y belleza inaudita. Además, aquellas ejecuciones superan las fuerzas humanas, colman la medida de la ordinaria capacidad emotiva. El supuesto sentido u órgano suplementario que, al decir de algunos, hubiera brotado espontáneamente en el cerebro o el alma del público burgués, se me antoja postizo; y mucho me temo que, entre los que afirman soportar sin cansancio las formidables sesiones a que la moda les arrastra, figuren los mismos que de antemano han jurado divertirse con los dramas escandinavos de Bjoernson —y cumplen con secreto heroísmo su juramento—.

¡Líbrenos Dios de todo snobismo admirativo! Este, no la incompreensión serenamente confesada, es el que nos crea una situación humillante y servil. Sólo conozco una actitud mental más ridícula que la de los *clubmen* que silbaron el *Tannhäuser* bajo el segundo Imperio; y es la de los mismos,

o parecidos sordos congénitos que lo aclaman bajo la tercera República; al cabo, aquellos eran sinceros. Creo en verdad que el mentido culto por una belleza artística que no se siente, sea ese misterioso pecado contra el espíritu, de que nos habla el Evangelio, el único que no merezca perdón. En lo que a mí respecta, es tal mi amor de la sinceridad que, al terminar, quiero expresar mi estimación por algunos oyentes –digámoslo así– que con elocuentes cabezadas, han manifestado entender muy bien que a ellos no iba dirigida esta larguísima cuanto mal leída conferencia...



ISBN 978-987-9350-25-6
9 789879 135025