

EL PERPETUO CANTO DEL CISNE

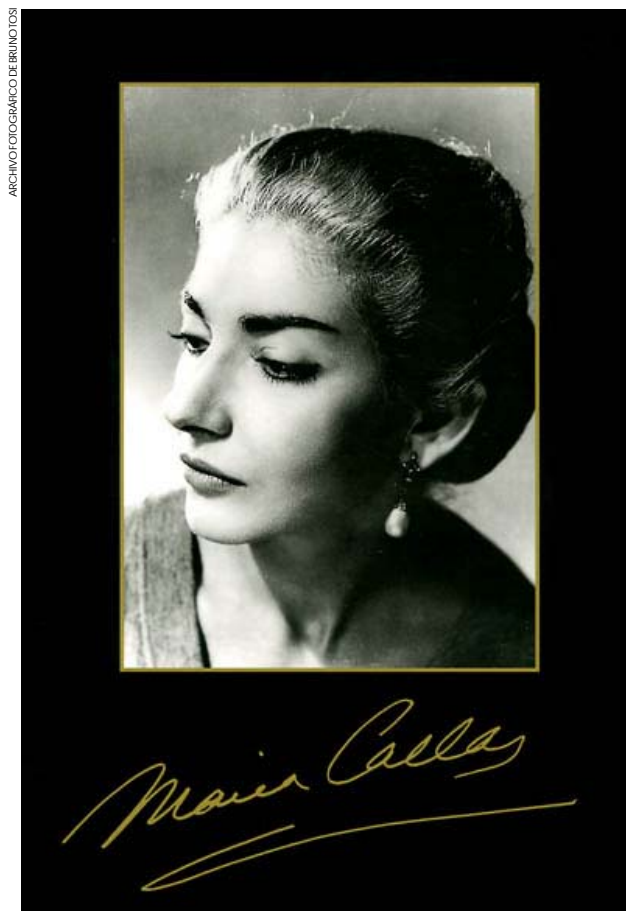
EDUARDO LIZALDE

Cuando por primera vez escuchamos a María Callas en México, los jóvenes estudiantes y melómanos de mi generación no sabíamos quién era ella, y ya habíamos escuchado a algunas sopranos «dramáticas» (vivas y en grabaciones de 78 revoluciones), ninguna de las cuales se comparaba, para mi gusto, ni siquiera de lejos, a la gran Claudia Muzio (1889-1936), ante la cual habían hincado la rodilla los aficionados de la generación de mi padre en México, o en Buenos Aires los pertenecientes a la de Julio Cortázar, que hace supremo elogio de la Diva en *Último Round*. Aún frente a la poderosa Rosa Ponselle, de voz seguramente más voluminosa y más extensa que la de la Muzio, yo me quedaba siempre (atenido a la mísera información operática que nos ofrecían entonces nuestros pocos discos de frágil, pero eterna baquelita), con el temperamento y con las interpretaciones de la Muzio.

Aunque, claro es, ningún caso despreciable era el de la Ponselle, ante quien se rendían los mayores músicos, cantantes y críticos, como la celeberrima diva (y mediana cantante) Geraldine Farrar o Tulio Serafin que ya decía en los treinta: «Hay sólo tres milagros del canto: Enrico Caruso, Rosa Ponselle y Titta Ruffo». Hoy, habría que agregar otros milagros, entre los que se hallarían, para mi gusto, Franco Corelli y, por supuesto, María Callas. Nuestros míseros ingresos de la época eran tan extremos como nuestra desmedida afición operática, y no siempre lográbamos adquirir un boleto para Bellas Artes en la última fila de la gayola (palabra que por cierto procede no de «jaula para gallos o gallinas», sino del latín *caveola*), o bien colarnos en

el teatro para asistir a la ópera sentados en las escaleras del mismo tercer piso.

Por otra parte, como ni siquiera sabíamos quiénes eran la Callas o el tenor Kurt Baum, aunque sí la Simionato a la que habíamos escuchado el año anterior con Di Stefano, nos resignábamos a escuchar por la radio la transmisión de la Norma, con la que



Maria Callas y su autógrafo



En *Norma*, Ópera de París, (1965)



En *Medea* de Pier Paolo Pasolini, (1969)

debutó la Callas, y la primera *Aida* en que participaban el mismo Baum, Mario Filippeschi, la Simionato y el barítono Weede.

Pero en cuanto escuché a la Callas, en casi inaudible transmisión radiofónica entonar *O Patria mia*, comprendí que era necesario asistir a la segunda función (junio de 1950), así fuera preciso pasar al Monte de Piedad o sobornar a alguien para conseguir una entrada a ésa y a todas las demás óperas con ella programadas. Y lo hice a partir de ese momento. Con todo y Baum, que sabía lo suyo y tenían una voz enorme (como consta en los registros que hoy poseemos de esas funciones y otras posteriores), con todo y la Simionato, mezzo formidable, y descontados los demás graves defectos musicales de la función, el milagro era la Callas.

Obesa entonces, lejanamente agraciada y sostenida por esas piernas suyas que algún maligno opositor comparó en una *Aida* de la Scala con las de los elefantes egipcios, la Callas era en su juventud (cumplía 27 entonces) casi todo lo que sería después: un milagro, un «caso» histórico, una voz privilegiada y enorme, dotada de poderío armónico en todas las secciones de su registro y capacitada dramáticamente para interpretar con un timbre a la vez titánico y angélico cualquier cosa que un compositor genial, uno mediano incluso, le ofreciera. ¡La Callas pensó al salir de la función es al mismo tiempo la Muzio y la Ponselle redivivas, tiene lo que las dos tenían! Es posible que sea así. Desde esa época, críticos perfeccionistas y melindrosos, o conductores de genio como Arturo Toscanini (que siempre fue tebaldistas y se resistió a dirigir a la Callas), objetaban sus «fallos» y desagradables vibratos en la región alta de la tesitura, sin comprender que lo importante en un fenómeno como éstos no es atinar siempre o emitir con exactitud todas las notas en una ópera de tres o de cuatro horas (y en una carrera de quince o veinte años y dos mil conciertos), sino alcanzar la altura y la belleza, expresar las sutilezas de la dicción y las inéditas sonoridades que son privilegio exclusivo de los colosos vocales. Y sobre los defectos de los colosos, acabo de leer por cierto unas admirables declaraciones del propio Franco Corelli sobre su «apresurado» debut, pues reconoce que no tuvo tiempo de perfeccionar ciertos sonidos de su registro agudo, que con frecuencia se consideraron algo «capretinos» y desagradablemente vibrátiles.

Para un día de fiesta desearía cualquier tenor spinto del mundo padecer esos defectos de Corelli y cantar el resto como él. Cuando digo que el de la Callas era el perpetuo canto del cisne, no me refiero sólo a su evidente trágico y temprano retiro de los escenarios y a su vida sufriente de mujer decepcionada y deprimida, siempre al borde del suicidio en su último refugio parisino. Me refiero sobre todo a su actitud como intérprete apasionada y arrolladora, a su estilo de interpretación siempre situado en el límite último, en la máxima exasperación trágica de la creación artística posible para el realizador de una obra maestra que consuma a diario la suya como si fuera la única y la definitiva, pero que prosigue realizándola así durante muchos años, hasta su agotamiento, como la sola oportunidad frente a la muerte. Hay violencia celestial e infernal en el canto de la Callas, como la hay en ciertos supremos poetas y narradores desesperados de la historia (un Hölderlin, un Dostoiévsky, que solía escribir: «tengo un proyecto: volverme loco»).

Es el perpetuo canto del cisne, un cisne en el que por cierto se transformó con férrea voluntad María Callas en 1954, deprimida por sus piernas hinchadas y dolientes, cuando decidió convertirse en una sílfide como Audrey Hepburn (lo cuenta con humor, en su excelente biografía de la diva, Arianna Stassinopoulos). El egipcio elefante de la fábula se transformó en una vedette de la ópera, en un cisne de seductora presencia fuera y dentro de los escenarios y en la mayor soprano del siglo XX, aunque eso la llevara a las catástrofes demoledoras y lastimosas, que la obligarían a interrumpir su luminosa trayectoria cuando se encontraba en el punto más alto.

Abarca un poco más de una década, y es relativamente corta la carrera de la Callas en lo que toca al periodo realmente estelar, pero no es nada corta si atendemos a la inmensa era que cubren sus actuaciones desde la etapa inicial, y a la copiosa discografía (en audio y en video), actualmente consignada por los estudiosos y coleccionistas: la Callas nació en 1923 y, a los quince años, en noviembre de 1938, ya hay constancia de una grabación suya de *Cavalleria Rusticana* (Atenas, Teatro Olympia), como las hay de *Suor Angelica* y de *Baile de Máscaras* en 1940, en *Tosca*, de *Gioconda*, de *Tristan*, de *Turandot*, de *Aida*, en *Norma*, en *Nabucco*, *La Forza*, en múltiples presentaciones (aparte de conciertos) que se extienden



En *Los Puritanos*, Venecia (1949)



En *La Traviata*, México (1949)

ARCHIVO FOTOGRAFICO DE BRUNO TOSI

ARCHIVO FOTOGRAFICO DE BRUNO TOSI

de los años 1942 a 1950, antes de sus actuaciones en La Fenice de Venecia, en Roma, en La Scala, en el San Carlo de Nápoles, en México y en otros muchos teatros. Si hacemos cuentas, entonces, la carrera de la Callas cubrió un periplo mundial de aproximadamente tres décadas (sin contar las escasas del final de los años sesenta y el año de 1976, uno antes de su muerte).

Pero tampoco fue tan tardío como suele suponerse, el reconocimiento absoluto que las supremas figuras de la ópera hicieron de María, pese a sus arranques neuróticos y mal carácter también conocidos. Ya en 1952 (el último en que visitara México), la Callas había encendido a todos los públicos

de los principales foros en América y en Europa, incluidos La Scala y el Covent Garden o la Ópera de Roma con el viejo Lauri Volpi, con quien registró un conocido Puritanos. En todas las crónicas biográficas se recuerda el homenaje que la ya entonces

legendaria y genial Elizabeth Schwartzkopf hizo a la griega norteamericana después de escucharla cantar *La Traviata* en la Arena de Verona (agosto de 1952): «Jamás volveré a cantar una línea de *La Traviata*» dijo la germana. «Por qué razón?» le preguntaron, y respondió: «Ningún sentido tendría interpretar un papel que otra artista puede cantar con semejante indescriptible perfección».

Escuchamos varias veces a la Callas en 1951, en *Aida* y en *La Traviata*, acompañada por estrellas que por primera vez visitaban México: Del Monaco, Valletti, Taddei, y volvimos a oírla al año siguiente, siempre junto al tenor Giuseppe Di Stefano (al que ya

conocíamos), con el que llegó a realizar registros de calidad insuperable y con quien cantó entonces *Puritanos*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Lucia de Lammermoor* y, finalmente, *Tosca*, a cuyos ensayos conseguimos asistir clandestinamente, parapetados en alguno de los palcos del segundo piso de Bellas Artes. Con todo y su mala salud, sus neurosis agudas, sus tropiezos e improvisados aprendizajes a vapor, de óperas que no había puesto (son ilustrativas las crónicas de don Carlos Díaz Du Pond, que la trató, la pastoreó y padeció de cerca en esos años), la Callas se hallaba convertida en «el fenómeno monstruoso, casi una enfermedad... el tipo de actriz en que yo había soñado y que ha desaparecido para siempre», como

afirmó su amigo y director de escena Luchino Visconti. Nosotros la descubrimos en México y la perdimos en 1952, pero hemos recuperado un enorme número de sus registros, comprendidos entre ellos algunos inaudibles (como el de su

Trovador de 1950 con Kurt Baum), y otros de impresionante y conmovedora calidad, como la propia *Lucia* del 6 de octubre de 1952. ♣



Cartel de la Temporada Operística en la Arena de Verona, (1953)

EDUARDO LIZALDE

Poeta, narrador, ensayista. Director de la Biblioteca de la Ciudad de México. Ha sido distinguido con diversos reconocimientos nacionales e internacionales, entre otros: Premio Xavier Villaurrutia (1970), Premio Nacional de Poesía de la Casa de la Cultura de Aguascalientes (1974); beca de la Fundación Guggenheim (1984), Premio Nacional de Lingüística y Literatura (1988). Entre sus obras destacan: *El tigre en la casa*; *La zorra enferma*; *Caza mayor*; *Nueva memoria del tigre*; *Rosas*; *Otros tigres*; *Manual de flora fantástica*; *Tercera Tenochtitlan*; y, *Tablero de divagaciones*.