

JOSE OXILIA

Y LA GLORIA DE LOS CANTANTES DE LA OPERA

¿Habéis visto alguna vez, desde la orilla de un río, en la quietud de un remanso, sobre las aguas encendidas en un espejeo de mercurio por la luz solar del mediodía, volar enjambres de diminutos insectos como briznas de acero, como fibrillas iridiscentes, como aristas de cristal? Son unos insectos pequeñitos y leves, de unas seis u ocho líneas de largo, con dos alitas membranosas de color pardusco, semitransparentes, y una cola de tres filamentos, que los naturalistas clasifican entre los neurópteros y llaman «cachipollas» (el vulgo, más gráfico y exacto que los sabios, les da el nombre de «efímeras», porque tales insectos apenas si alcanzan a vivir un día). Frágiles, encendidos como trocitos de nácar bajo la lumbre solar, volando caprichosamente de un lado para otro, viven fugaz existencia persiguiéndose, amándose, reproduciéndose, dando al observador atento la sensación de la miseria de las cosas de la tierra ante la aplastante eternidad. Pero, ¿qué más importan los veinte, sesenta, los cien años de vida de que gozan los organismos superiores para crecer, desarrollarse y reproducirse, completando en su lapso el círculo de sus placeres, de sus afanes, de sus luchas y rivalidades, de sus deseos y triunfos? La «efímera» hace lo mismo en veinticuatro horas: nace, ama, irradia en un rayo de sol y desaparece en el seno de la madre Naturaleza. De unos y de otros seres no queda el rastro; apenas la minúscula impresión de un levisimo resplandor que nació repentinamente del misterio y se ahogó muy luego en la tiniebla eterna. Si la memoria de los hombres es mucha y el resplandor fué inusitado, acaso la idea de la «efímera» o del «hombre» alcance en los tiempos un círculo más dilatado que el habitual para tan deleznales cosas. Mas, al cabo, ¿qué será de la memoria de lo que no es, por su esencia misma, inmortal?

El caso se agrava y asume relieves trágicos cuando contemplamos el que nos ofrece un «virtuoso» (artista admirable del piano, verbigracia, Liszt, o del violín, verbigracia, Brindis de Sala; cantante de ópera cuyos armoniosos acentos desaparecen con la onda musical; danzarina de movimientos y actitudes dibujados en el aire, perdidos para siempre apenas enunciados). De un escultor, de un poeta, de un dramaturgo, de un pintor, queda la obra, y los que sobreviven y los que vienen después de él a la vida, pueden contemplarla y sentirla en toda su plenitud y belleza, es decir, resucitar la emoción estética que la engendró con sólo sacarla de nuevo a luz. Pero, ¿cómo evocar la imagen de una danzarina que no hemos visto nunca, de la que no poseemos otros informes que los que nos han dejado otros hombres que la admiraron, desaparecidos también ellos para siempre?

¿Cómo representarnos los acentos extraordinario de un cantante, el timbre de su voz, su extensión y colorido, la modalidad de su escuela, su modo de frasear y de emitir las notas, etc., etc., si no nos es dable procurar a nuestro oído una sensación que ha cesado de ser una sensación, que no cabe ya en lo posible, por lo tanto, poder juzgar por nosotros mismos? Oímos hablar del *Moisés* de Miguel Angel, de la *Gioconda* de Leonrado, de los tercetos luminosos de Dante Alighieri, de las tragedias torvas de Shakespeare; y no nos es imposible situar todas esas obras, glorificadas por sucesivas generaciones, bajo el juicio y la apreciación de nuestras facultades intelectivas y revivir la misma emoción que experimentaron los que la contemplaron antes que nosotros; pero, ¿cómo examinar lo que fué y ya no es?, ¿cómo deleitarnos con lo que vino a la vida y pareció luego, antes de nuestra vida y no puede, por consiguiente, impresionar directamente a nuestros sentidos corporales?

Nosotros hemos oído mencionar a Adelina Patti como una artista extraordinaria: su voz de soprano sobreaguda, purísima, cristalina; su perfecta vocalización; la agilidad de su garganta y sus grandes características de comediante, siempre puesta en situación e interpretando a conciencia el personaje concebido por el autor de la obra, según los informes llegados hasta nosotros, le atrajeron todos los sufragios y voluntades, provocando esos triunfos clamorosos cuyos ecos aún resuenan en el aire. Recorrió Europa y América, y así la conocieron nuestros padres, aureolada de gloria, cuando vino a Montevideo en el año 1888 con los tenores Stagno y Cardinali, con las sopranos Pantaleoni y Gemma Bellincioni, con las contraltos Guerrini y Fabbri, con los barítonos Battistini y Giraldoni padre, y con el bajo Navarrini, — un cuadro fantástico de gloriosos cantantes como no nos lo ofrece hoy ninguna empresa teatral. Nosotros hemos oído hablar del bajo profundo Luis Lablache, tan grande en los papeles dramáticos como en los cómicos, artista de singular relieve, de una voz pastosa, redonda, sonora, que brillaba y seducía en el *Fidelio* de Beethoven; en el *Don Pasquale*, *Lucia de Lammermor*, y *L'elixir d'amore* de Donizetti; en *Robert le Diable*, *L'Etoile du Nord* y *Les Huguenots* de Meyerbeer; en *Elisa e Clodio* de Mercadante; en *Ser Marc-Antonio* de Pavesi; cantando asimismo con gran talento y maravillosa técnica el Elmiro del *Otello*, el Asuero de *Semiramide*, el Enrique VIII de *Ana Bolena*, el Jerónimo del *Matrimonio segreto*, el don Bartolo del *Barbier de Séville*, el Podestá de la *Gazza ladra*, el don Magnifico de la *Cenefentola*, el mismo Leporello del *Don Juan* de Mozart; imponiendo en fin la torrentada de su voz poderosa en los grandes conjuntos, tales que en la introducción de *Lucrecia Borgia*, en el tercer acto del *Moisés* y en el final del *Otello*. Tan grande era el arte de este artista incomparable y tan hermosa su voz, que cierta vez, en el ensayo general de *L'Esule di Roma*, en el famoso trío que comenzó la gloria de Donizetti, el director de orquesta suspendió la ejecución y quedó con la batuta en alto, como enajenado. —

«¿Qué sucede?», preguntó sorprendido el cantante. — «Lo escuchamos a usted», replicó el maestro, mientras toda la orquesta y los invitados rompían a aplaudir entusiasmados. — Y así, del mismo modo, hemos oído hablar también del celeberrimo tenor sevillano Manuel Vicente García, padre de la Malibrán, que ha hecho del *Almaviva* de la obra rossiniana, más que una figura escénica, un arquetipo deslumbrador, cantando como nadie ha podido cantarla nunca la cavatina «*Ecco ridente in cielo*», esa deliciosa página musical que tiene la frescura de unas gotas de rocío sobre la opulenta corola de una rosa; — y así hemos oído hablar de Galli, cuya voz hacía temblar el teatro; — de Tamberlick, que también visitó a Montevideo en 1859, cantando en el Teatro Solís recién inaugurado, como quien dice (pues lo fué el 25 de Agosto de 1856), y de quien perdura el recuerdo de su formidable *do* de pecho; — de la Malibrán, que acabamos de mencionar, joven soprano muerta en la flor de la edad, que hizo delirar de entusiasmo a los públicos de Londres, París, Milán, Bologna, Nápoles y New York; — de la Pasta, para quien Bellini escribió *Norma* y que cantó casi todas las óperas del inspirado maestro siciliano, — en 1827, *El Pirata*, con el tenor Rubini; en 1828, *La straniera*, y en 1831, *Scenámbula*, con Rubini también; — de la Grisi, otra magnífica «virtuosa» que estrenó en París *I Puritani* con Rubini, Lablache y Tamburini (el conjunto más grandioso que haya cantado jamás el famoso cuarteto «A te, o cara»); — del propio tenor Rubini, cuyo registro abarcaba más de dos octavas, desde el *mi* bajo hasta el *fa* agudo, maestro en el arte de pasar con naturalidad de la voz de «pecho» a la voz de «cabeza», cantando entonces en un «falsete» dulcísimo que hacía las delicias de los aficionados. — Pero, llegados aquí, fuerza nos es declarar que ya no conocemos tan bien, porque no hemos oído hablar de ellos frecuentemente (si es que acaso sus nombres no nos resultan desconocidos por completo), de Jenny Lind, la magnífica rival de la Alboni; de Henriette Sontag, la soprano más grande al decir de algunos críticos y maestros de música, que recorrió Alemania, Francia, Italia y Rusia, de triunfo en triunfo, etc. Todos esos nombres pueden vivir en la memoria de algún entusiasta aficionado al género operístico anclado desde hace medio siglo en el «paraíso» del Teatro Solís, o aparecer bajo la pluma de uno de esos curiosos eruditos que revuelven periódicos antiguos a la caza de noticias que ya han dejado de interesar a las gentes. Al fin y al cabo, son los nombres de unos «virtuosos» del canto que llenaron un día el mundo con su fama. Pero, ¿cuántos otros nombres, igualmente célebres a su hora, de grandes y verdaderos artistas permanecen olvidados? ¿Cuántos otros, tan dignos de recordación como éstos, al ser traídos ahora a colación sonarán a hueco, así, como suenan los nombres desconocidos, parecerán invención del momento o superchería del que habla y quiere aparecer como bien documentado? No obstante, la verdad no es otra que ésta: nosotros no sabemos nada de los cantantes que maravillaron

a nuestros antecesores. ¡Cuántas glorias olvidadas! ¡cuántas noches de triunfos desconocidos! ¡cuántas horas de purísimo deleite desvanecidas para siempre! El «divo» que arrebató de entusiasmo al público con sus «agudos» tremolantes lo mismo que soles y la soprano que desgranaba de su garganta privilegiada rosarios de perlas, han caído en el olvido, están muertos y sepultos para todos. ¿Quién recuerda hoy a Nourrit, por ejemplo, insuperable en *Robert le Diable* y a Duprez no menos extraordinario en su interpretación de *Guillaume Tell*? ¿Quién conoce los nombres de Mario y de Roger, que fueron dos grandes tenores; los de Levasseur y Tamburini, Noté y Renaud, dos bajos y dos barítonos admirados y queridos del público? Ausentes de la escena y de la vida, sus nombres gloriosos se perdieron en la tiniebla que lapida lo que fué. Como aquellos pequeños insectos de que hablábamos al principio, revoloteantes un instante no más bajo la lumbre del sol para poner ante nuestros ojos el milagro de un chispazo de nácar, se han ido para siempre y ya no interesan a nadie. ¿Quién sabría decirnos quién fué la Alboni, la Pisonari, la Catalani, la Tosi, la Frezzolini, Crescentini y Veluti, Vignanoni y Crivelli, etc., etc.? Sin embargo, no son estos nombres menos dignos de recordación que los que hemos mencionado antes. La Alboni fué la más prodigiosa voz de contralto que nunca se haya oído: abarcaba la gama del *sol* bajo al *do* agudo de las sopranos, y en sus ejercicios, según se afirma, iba desde el *fa* bajo al *re* y al *mi* bemol agudo. Cantaba magistralmente, sin esfuerzo, con una técnica perfecta e imponía su magnífica voz en *La Cenerentola*, *La donna del Lago* y sobre todo en el rol de Arsace de *Semiramide*. En Londres llegó a cantar en el Covent-Garden la parte de don Carlos en el *Ernani* de Verdi porque se había enfermado el barítono de la compañía!! La Pisonari, que cantó en Milán con Lablache la ópera *L'Esule di Granata*, escrita para este último por Meyerbeer, demostró en la ocasión que al lado de ese cantante formidable no cedía ni un ápice, y hasta le aventajaba por momentos, arrancando a los espectadores interminables ovaciones. Y con la Pisonari, las contraltos Gafforini, Mariani, la Malanotte, injustamente olvidadas, todas ellas precursoras de la Alboni. En cuanto a la exquisita Angélica Catalani, que ya nadie menciona, hay que decir que fué una verdadera gran soprano, una excepcionalísima cantante, cuya voz iba del *la* en el registro grave hasta el *fa* sobreagudo. Cantando el *Monina e Mitridate* de Nasolini, conquistó toda Florencia. En Lisboa con la *Semiramide* de Portugallo obtuvo tan grandes simpatías que estuvo poco menos que secuestrada allí, pues no se le permitía salir a cantar a otras capitales. De la Tomeoni apuntaremos un dato bien elocuente de suyo: Cimarosa escribió para ella el rol de Carolina de su *Matrimonio segreto*. Y de la Marcolini hay que decir que fué la creadora del papel de Isabella en *L'Italiana in Algeri*. La Tosi era otra admirable cantante que arrebatava los públicos con *L'Esule di Roma*, de

Donizetti, sobre todo en su dúo con el tenor Winter. La señora Morichelli es otra delicadísima intérprete de Sarti, Pasiello, Cimarosa y Paër, injustamente olvidada, y de cuya categoría artística podemos hacernos cargo atendiendo a que cantaba nada menos que con Vignanoni, Mandini y Rovedino. No eran cualquier cosa, tampoco, sino artistas de renombre en su época, la Coltellini, la Strinasachi, la Grassini, que tanto estimaba Napoleón; la Frezzolini que recuerdan con grandes elogios los más exigentes críticos musicales; Crescentini y Veluti —los últimos castrados— cuya voz de «sopranistas» fué sustituida por Rossini por la voz de las contraltos; la Maivielle-Fodor, magnífica en la Ninetta de la *Gazza ladra*; Mme. Medori, que dejó unido su nombre al *Profeta* de Meyerbeer; Vignanoni, de gran notoriedad en su época, admirable en *L'Agnese de Paër*; Crivelli, magnífico cantante que sobresalía en el *Pirro* de Paisiello; la Borghi Mamo, de quien se dijo que cantaba el aria de Leonor en *Favorita* «O, mio Fernando» como un verdadero «angiol di Dio»; Bordogni, con quien se resistió a cantar en Nápoles la orgullosa Colbrán, considerando que una cantante de su categoría no podía alternar con un joven entonces desconocido, y que llegó a adquirir una nombradía más dilatada que la de la engreida soprano, escuchando ovaciones clamorosas en el rol de Giannetto de la *Gazza ladra*, en el de Argirio del *Tancredo*, en el de Paolino del *Matrimonio segreto* y, sobre todo, en el brillante dúo de *L'Italiana in Algeri*, «se inclinasi a prender moglie», etc.

¿Recuerda alguien los nombres de los cantantes que escogió Mozart para el estreno de su *Don Juan*? Evidentemente, hacia el fin del mil setecientos no era cosa de exigir «divos» de condiciones vocales extraordinarias. Los maestros de música y directores de conjuntos corales tenían que conformarse con los aficionados al arte del canto que andaban como perdidos por el mundo. A pesar del éxito estruendoso logrado por Mozart con su *Idomeneo* en Munich, no podía el pobre músico mostrarse demasiado exigente en la elección de intérpretes; pero, de todos modos, la significación de su *Don Juan* y la justa fama que en seguida conquistó en el mundo del arte, debían haber influido para que la memoria del público celebrara, agradecida, a los intérpretes primeros de la sin igual maravilla. Pues bien; ¿quién recuerda hoy los nombres de esos cantantes? Yo estoy seguro que después de leer el reparto que tuvo *Don Juan* en su estreno, el lector se quedará tan en ayunas como antes de su lectura a propósito de tales cantantes, de sus antecedentes y de su verdadero mérito. Véase:

Don Juan	Sr. Bassi, barítono
Doña Ana	Sra. Catalina Micelli
Doña Elvira	Catalina Bondini
Zerlina	Sra. Teresa Saporiti
Don Octavio	Baglione, tenor
Leporello	Félix Ponciano, bajo cómico
Masetto	José Lolli

Y bien; ¿es que alguien conoce a estos cantantes? ¿quién podría suministrarlos a su respecto los más sucintos rasgos biográficos? Por lo visto, ni la circunstancia de haber sido escogidos por el propio Mozart para animar los personajes de su obra y defenderla ante el público con sus recursos vocales, ha sido suficiente mérito para rescatarlos al olvido. E igual cosa sucede con los cantantes que estrenaron *Nozze di Figaro*. Pocos años después de ese estreno que debía constituir un hecho memorable en los fastos de la ópera, el público, la crítica y los cronistas ignoraban sus nombres. Tanto lo ignoraban, que algunas personas llegaron a lamentar que se hubiera perdido para siempre el elenco de los que estrenaron la magnífica partitura. Ese elenco lo ha hallado, sin embargo, con un poco de paciencia y buena voluntad, el señor Scudo, crítico al que debemos varios volúmenes de literatura musical interesantes, editados en el año 1859. He aquí la nómina de esos cantantes, según el señor Scudo: señoras Storace, Laschi, Mandini, Russani, Gottlieb; — señores Benucci, Mandini, Ochely y Russani. La señora Storace cantó la parte de la Condesa y el señor Mandini, barítono, la de Almaviva.

Pues bien; la gloria que ciñó un día sus laureles a las sienas de todos estos escogidos, voluble, efímera o desmemoriada, ha cesado de aureolar sus nombres. Hoy lanza a los vientos otros nombres para recomendarlos a la atención de las nuevas generaciones. Inconstante, lo mismo que cualquier mujercita de café-concierto, abandona sus viejos amores por estos otros nuevos que aperecen en su vida. Humo, al cabo, según el decir de los escépticos, se desvanece en el aire, y lo más tremendo y abominable es que con él se van horas y recuerdos que debían vivir y perdurar en el corazón de las gentes. Nosotros, los que hemos llegado después, más tarde, y no los hemos conocido personalmente, ni siquiera tenemos noticias de sus luchas y afanes, de sus triunfos y momentos de gloria. ¿Qué interés hay en conservar la memoria de algo que se desvaneció en el aire? ¿Qué nos importa la vida de esos insectos neurópteros que vuelan sobre el remanso del río, poniendo, durante un instante, ante nuestros ojos, una brillazón de filamentos de nácar? ¿Qué nos importa la «efímera»?

II

Y he aquí que José Oxilia, después de aquella breve temporada de espectáculos líricos organizada en el Teatro Solís allá por el año 1890, ha vuelto a Montevideo. Ha vuelto algo cansado y enfermo; un poco escéptico y no poco ofendido con sus compatriotas: en todo caso, no cabe ningún género de duda, en condiciones irregulares, sin el completo dominio de sus facultades vocales, que le conquistaron, en las grandes escenas de Europa y ante públicos exigentes y entendidos, la fama que aureola su nombre.

Ahora, nuestra prensa, que nunca se le mostró muy favorable, le recibe en una postura rebeladora de nuestros antipático charruís-

mo, de una manera adusta, entre hostil y conmisericordiosa. Para estos buenos críticos artísticos que aquí tenemos con carácter de infalibles, muy entendidos en música (que no han estudiado) y muy imparciales (no hay más que leer sus artículos para apreciar su imparcialidad y el valor de sus adjetivos), la opinión de la crítica europea, que celebró la voz y el arte de nuestro compatriota con los mayores elogios, y el aplauso con que las plateas electrizadas consagraron su nombre, denominando al tenor uruguayo «el sucesor de Tamagno», no valen absolutamente nada. Aquellos juicios extranjeros, formulados por quienes habían oído personalmente a Oxilia en la plenitud de su maravillosa voz, no eran suficientes para atemperar la opinión desfavorable que ahora nos hacíamos al oír la voz «quebrada» del cantante en su ocaso... Había que castigar implacablemente al temerario que aspiró a empujarse sobre la turbamulta de medianías que andan maullando por nuestros escenarios y salas de conciertos, para destacar su figura entre los grandes cantantes; había que apagar ese resplandor de gloria que llevaba el nombre del Uruguay ante las cultas sociedades de Madrid y Barcelona, de Milán y Nápoles, porque no éramos «nosotros», sino «otro que nosotros» quien oficiaba de mensajero artístico. Y así, una vez más, nuestro inveterado charrismo se salía con la suya, evidenciando ante los observadores menos atentos porque nuestro pequeño Uruguay es tan pequeño en el concierto de las naciones civilizadas. ¡Si nosotros mismos somos los que nos encargamos de decir y propalar que no tenemos nada propio, nada que merezca ser admirado y aplaudido! ¡Si nosotros mismos somos los que nos disminuimos y empequeñecemos! ¿Qué mucho que no tengamos poetas, ni músicos, ni pintores, ni sabios, ni nada?

Giuseppe Oxilia está entre nosotros, y, no pudiendo cantar una ópera completa, ha accedido a tomar parte en un concierto que se ha organizado. El gesto es simpático. Nada hay de reprobable en él. Parece que debiéramos mostrarnos agradecidos para quien, no estando en condiciones normales, consiente sin embargo en prestar el concurso que se le pide, desinteresadamente, para un festival artístico. Y bien; he aquí el tono con que nuestra prensa, por medio de sus «autorizados e imparciales» críticos, acoge al tenor glorioso: «Cuando Oxilia vino a Montevideo no valía indudablemente lo que se había dicho. Europa, que había aprovechado las primicias, las galas de su voz hermosa por el arte, nos lo devolvía decaído para que recogiéramos migajas, restos, que ella, vieja lúbrica y golosa, desdeñaba. Todo el entusiasmo de la nacionalidad no pudo sufrir ni disculpar lo que faltaba en aquel cantante que estimábamos como maestro, con este orgullo casi egoísta, natural en un pueblo que quiere a sus hijos, queriendo resarcir con los recursos del arte la potencia de voz que le faltaba; era un consuelo, y más bien un engaño así propios el decir: «está enfermo; ya recuperará la voz; esperemos; pronto será el gran cantante de *Otello*». Pocos confesaban la desilusión que sufrían al ver a aquella garganta acostumbrada a emitir notas

con todo el vigor y maestría que la juventud y el estudio perfecto reunían, debilitada entonces, rebelde a las inflexiones fuertes. Después de un rápido paso por la escena, en el año 1890, Oxilia se fué para volver más tarde humillado por la desaprobación del público. Y esta vez no se le recibió ya como en la primera, en grupo, ni se le acompañó como a un príncipe a su alojamiento, ni se oyeron serenatas bajo los balcones de su casa. Había desaparecido el fanatismo producido por la trascendencia de una fama bien ganada pero mal mantenida».

Los párrafos que reproducimos de un artículo que vió la luz en un diario de Montevideo, son típicos de la malevolencia: destilan veneno. Descubren hasta al más cerrado de entendederas la perversidad del sujeto que los ha escrito. Evidencian el odio, la envidia, la estulticia. Proclaman, al mismo tiempo, la salvaje alegría, el íntimo placer del individuo que ve el fracaso de un semejante, la caída de un artista glorioso, el derrumbe de una nombradía. En ese escrito inoble se da en el recurso de reprochar a un triunfador su decadencia: es lo mismo que si se reprochara a aquel inconmensurable bajo que fué Lablache, glorioso en su juventud, el que tuviera que dejar de tomar parte en espectáculos públicos por haberse puesto extraordinariamente obeso; es como si se censurara a Tamberlick, el gran tenor que fanatizó las plateas de los centros líricos más famosos del mundo, porque en sus últimos años de París, a su regreso de una jira por América, no conservara de su voz prodigiosa las notas de los registros bajo y medio, evidenciando fatiga o desgaste en la emisión de su inigualado *do* de pecho, que hacía tremolar tal que un sol en sus buenos tiempos. Todos esos recuerdos de la época en que un cantante ha triunfado para colocarlo en línea de confrontación con el triste espectáculo de la decadencia, está diciendo a gritos la amargura del envidioso que no ha llegado donde el otro llegó en su día. En todo caso, es la grosería del sujeto que fingiendo compasiva benevolencia, le recuerda a una mujer la edad en que ha sido hermosa.

Y bien; ¿es correcta, es noble, es humana esta clase de crítica? Hemos asistido al concierto al que se hace referencia en esa malevolente crítica, y sin mostrarnos en exceso benévolos, sin pecar de condescendientes siquiera, podemos afirmar, con la seguridad de que no nos desmentirá ninguno de los que asistieron al festival, que Oxilia cantó la romanza «Giunto sul passo estremo», de *Mefistófeles*, con un arte, con una delicadeza, con una dulzura arrebatadoras, sin que su voz flaqueara en una sola nota; que después, solicitado, obligado por el público, cantó la célebre «siciliana», de *Cavalleria Rusticana* con una pureza de dicción, un fuego pasional y tal derroche de voz, sobre todo en el final, donde dió muestras de su «fiato» y de su habilidad extrema para «modular», que el público, delirante de entusiasmo, no cesaba en sus ovaciones. Y fué en esas circunstancias que se le reclamó otra romanza, en la que el tenor, enardecido él mismo, sin tener en

cuenta que ya no era el amo absoluto de su voz como en sus buenos tiempos, se lanzó a cantar la romanza del *Don Carlos*, de Verdi, «*Io l'ho perduta*». La garganta, no obstante estar encauzada bien en el registro bajo, no respondió lo mismo en el registro alto. No es que la romanza en cuestión tenga «agudos» difíciles; apenas, aquí y allá, la voz se ve obligada a subir en el pentagrama, sobre la palabra «*Fontainebleau*», por ejemplo, o en el final «*Ahimé, io l'ho perduta*». Pero es que las cuerdas vocales enfermas, si alcanzan la «tesitura», no rinden el timbre limpio que hace agradable el canto. El tenor alcanza la nota que debe dar; no desafina; no «cala», como se dice en la jerga del oficio; pero el sonido de la nota es cascado.

Oyendo esa garganta que emite un canto un si es un no es oscilante, áspero, con un resabio de madera, — lo mismo que cuando oímos un «gallo» a otro cantante — no se nos ocurre regocijarnos por el tropiezo o la enfermedad de esa garganta: lamentaremos el mal o la decadencia del artista, nada más; y si somos amigos del pobre hombre, le aconsejaremos en privado, con las mejores razones, «que se corte la coleta». Para ser un gran cantante es necesario tener voz, buena escuela y juventud. Cualquiera de esos atributos se pierde; mas no es razón la de haberlos perdido para que a nuestro turno le perdamos todo respeto al paciente y encima nos alegremos de ello.

Y esto es, acaso, lo más vituperable en la ocurrencia. Haber sido un soberano artífice, un cantante sin igual; haber conquistado el aplauso del público y el juicio de los más autorizados críticos; reinar un día en el mundo del arte para verse al día siguiente vilipendiado y escarnecido por cuatro mequetrefes pedantes y otros tantos analfabetos, es cosa que clama venganza al cielo. ¿No existe, allá arriba, un poder justiciero que transforme de hombres en pollinos, con un buen par de orejas puntiagudas, a estos animalitos que se empeñan en olvidar y en desconocer un pasado glorioso para atender la decadencia presente, con la única finalidad de babosear la mezquindad de su alma sobre la estrella que brilló en el firmamento?

Volviendo los ojos hacia el pasado, todavía se nos hace presente en nuestros recuerdos una noche de ópera en el teatro Solís, a la que asistimos con el entusiasmo de nuestros veinte años y de cuyo espectáculo revivimos los detalles que nos impresionaron. Era la noche del día 3 de junio de 1890. Se cantaba *Favorita*, de Donizetti. La sala de nuestro viejo coliseo desbordaba concurrencia. Palcos, platea, tertulias, cazuela, paraíso, todo, todo estaba atiborrado de gente: hasta en los pasillos se amontonaban los espectadores que no habían logrado otra localidad. La sala ardía de luces como en las grandes noches de fiesta y allá abajo, en la escena, que nos representaba el claustro de un convento español, un novicio confiaba al prior de aquel su amor por una joven desconocida que había advertido entre los fieles del templo. La suavísima melodía batía sus alas inmateriales ascendiendo a la altura. Era como un canto votivo, que el actor que estaba en escena decía con una dulzura infinita. La sala entera, en si-

lencio, muda, permanecía como suspendida de aquel hilo de notas musicales que Fernando arrojaba al aire, tal que un sortilegio. Y de pronto, al modular la última frase de la romanza, «Una vergine, un angiol de Dio», en un fiato que moría igual que un suspiro, fué el delirio, la ovación clamorosa, el tributo de la sala entera al tenor extraordinario que durante los breves instantes de su aparición ante las candilejas la había enajenado con su arte, haciéndola experimentar la más pura y grande de las emociones.

Todavía me parece que lo veo al triunfador de aquella noche, reeditando una vez más tantas y tantas otras noches de gloria como aquella. Un poco pálido, muy serio, se había adeleantado en el proscenio y se inclinaba ante los espectadores, que no cesaban de aplaudir. Y así continuó desarrollándose el espectáculo hasta el célebre «Spirto gentil», que, cantado maravillosamente, con un sentimiento profundo y una dulzura que parecía una caricia, enloqueció al público y le hizo estallar en interminables ovaciones. Giuseppe Oxilia, se decía entonces, no era ya el creador formidable del *Asrael* de Franchetti ni el portentoso *Otello*, de Verdi, que llegó a disputarle a Tamagno el cetro de la interpretación de la bravía partitura; pero aún conservaba arrestos para imponerse y domeñar a los públicos. Su debut con *Favorita* ante sus compatriotas rayó en la apoteosis. Probablemente, muchas almas oscuras se sintieron esa noche humilladas y de ahí esas tristes comprobaciones hechas algunos años más tarde, con mal disimulado regocijo, en ocasión del regreso del célebre tenor a Montevideo: «no se le recibió como a un príncipe, ni se le acompañó en grupo a su alojamiento, ni se oyeron serenatas bajo los balcones de su casa».

Durante esa breve temporada del año 1890 se cantaron ocho óperas, — cuatro por Oxilia y cuatro por Gabrielelesco, que fué el otro tenor que vino con nuestro compatriota. Bajo la dirección del maestro Giuseppe Pomé, Gabrielelesco cantó *Aída*, *Rigoletto*, *Gioconda* y *Hugonotes*, y Oxilia *Favorita* con la Kitzu, en el rol de Leonora, *Mefistófele*, con la señorita Serra y el bajo Meroles, *Lucrezia Borgia* cantando en un intervalo nuestro tenor la admirable romanza de *Il Duca d'Alba* «Angelo casto e bel», y *Otello*, de Verdi, con la señorita Serra y el barítono Barbieri en el papel de Yago. Los críticos hacían sus reservas: Oxilia «no era tan grande como se había dicho»; indudablemente, «el exceso de amor patrio» nos había hecho exagerar el elogio; su voz era «un tanto áspera y sonaba a guitarra con las cuerdas flojas» (textual en el artículo de marras); no era, en fin, un tenor como para parangonarse con el enorme Tamagno. Y entretanto los periódicos de Montevideo que apenas si daban noticia de la actuación de Oxilia en breves sueltos de «gaceta» o sencillamente en el anuncio de la «sección espectáculos», reproducían con grandes titulares, columnas enteras de los diarios argentinos consagrados a entonar las loas a Tamagno y al barítono Maurel que, un mes antes, había cantado el *Otello* precisamente en

Buenos Aires. Para la actuación del tenor compatriota, la reserva o el silencio; para los cantantes extranjeros (muy grandes, es verdad, y dignos del elogio y el aplauso que se les tributaban), que actuaban en la vecina capital, no en la nuestra, el generoso preecimiento de la publicidad más premiosa y difundida. Se ofrecía al público la crónica de espectáculos realizados allende el río; se olvidaba escribirla sobre otros espectáculos ofrecidos la noche antes en nuestra ciudad.

Lo más grave de esta actitud y lo más torpe de semejante crítica, es que no existe recurso alguno contra su injusticia, sus errores y demasías luego de haber transcurrido algún tiempo, o cuando el artista ha cesado en su actuación. ¿Cómo avalorar las condiciones de su voz, su calidad y timbre, su técnica y su sentimiento, su expresión, su fraseo, su arte propio? ¿Cómo medirle y compararle con otros cantantes, si el retiro de la escena o la decadencia han hecho imposible la comparación de las facultades? Ahora, en este instante, una persona cualquiera del montón, un sujeto anónimo, porque dispone de un periódico o cuenta con algún amigo en él, da a publicidad un fallo como el que nos ocupa, y luego, más tarde, años más tarde, un estudioso, un historiador de arte, un crítico curioso y frecuentador de archivos y papeles viejos, encuentra ese fallo y por él se inclina a juzgar al cantante que no puede oír, que le es imposible justipreciar sino por referencias. Y he ahí cómo y de qué manera aquel juicio malévoló e injusto se prolonga en el futuro y hace el mérito o el demérito de los artistas: de los unos, para entronizarlos en las nubes; de los otros, para rebajarlos al abismo más profundo del des- crédito.

De todas suertes, tendría que merecer más respeto quien, como Oxilia, ha logrado escalar la cumbre del éxito en prueba tan ruda como lo es cantar el *Otello* delante de su creador, del mismo Verdi, y obtener del maestro este fallo rotundo y definitivo: «Eres tú, *mio caro*, quien mejor ha interpretado mi personaje y salvado las dificultades de la partitura». Parece que la opinión de Verdi debe valer un poquito más que la del caballerito que con tanta conmiseración nos habla del cantante a quien elogiáramos «más por exceso de patriotismo» que por lo que valiera realmente, toda vez que «no valía lo que se había dicho».

Oxilia, cantando *Otello*, era sencillamente formidable. Su entrada en escena, en el 1er. acto, cuando ha de lanzar a los ámbitos el resplandeciente «*Esultate*» con que el compositor ha puesto a prueba la garganta de los cantantes, se imponía a todos con el ímpetu indomeñable de una fuerza de la naturaleza.

Esultate! L'orgoglio musulmano
sepolto è in mar, nostra e del cielo è gloria;
dopo l'armi, lo vinse l'uragano!

Esta frase, escrita en el pentagrama de manera que el cantante

tenga que escalar súbitamente la cumbre, sin reposo, en un esfuerzo continuado, era dicha por Oxilia en cinco emisiones de voz; pero la última, correspondiente al último verso, la de mayor extensión dado que abarca varios compases después del agudo, era dicha con una valentía y una sonoridad que hacía parpadear las luces del teatro. Sólo a Tamagno le hemos oído cantar la frase así, como Oxilia, de un solo «fiato» y demorándose a propósito en la emisión de las notas correspondientes a las palabras «l'armi» y «l'uragano» (1). Lanzar esta frase del moro verdiano, como un grito potente, acaso lograra hacerlo ese Tamberlick de quien nos hablan las memorias del teatro, si volviera a la vida; pero decirla «cantando», con toda la fuerza del aliento sin desnaturalizar la calidad del sonido, ya no lo hace sino quien posee un íntimo y profundo sentido de la musicalidad y a la vez recursos o medios vocales como para alcanzar el máximo de vibración de las células de la glotis. Por los escenarios del mundo andan unos cuantos tenores de gran potencia de voz, que dan unas notas agudas extraordinarias; pero tales agudos, sorprendentes por su intensidad, no son gratos al oído: en vez de halagarlo con un timbre musical, lo hieren perforándolo como un chillido, con el agrio chillido propio de la curva de un riel. En arte, ha de diferenciarse el canto del grito. Indudablemente, en la ocurrencia, la técnica y el estudio hacen mucho para que nuestro tenor haya logrado el dominio del «fiato» que le consiente decir en una sola frase el último verso del «Esultate»; y eso, es condición que ha de celebrarse en él. Tamagno lanza sus agudos formidable en *Otello*, *Guglielmo Tell*, *Aida*, sin mayor esfuerzo, porque es dueño de un caudal de voz fantástico; pero esos agudos son duros, metálicos. Duc, un tenor francés, de nombradía también, canta el «Oh, mia figlia diletta», de la *Hebreá de Halevy*, disparando unas notas que estremecen el aire tal que petardos de dinamita; pero esas notas, en contraste con las notas bajas del cantante, que son veladas y sordas, suenan agrias, con vibración de acero. A entrambos tenores les falta delicadeza, gusto, — ese sentido íntimo que ha de regir a un hombre para que la rudeza material, la fuerza, el grito, no reemplace al arte y pretenda pasar por expresión musical. Y eso es lo que posee Oxilia sobre los tenores dramáticos de gran potencia de voz: una calidad de voz pastosa, regida por una escuela de canto perfecta y un gusto artístico extraordinario.

Esta superioridad de Oxilia la advertimos en otros dos pasajes de su interpretación de *Otello*: en el dúo final, «Quando narravi», del primer acto, y en la frase «Niun mi tema s'anco armato mi vedes», que precede a su suicidio. En varios trozos de su «particella», el tenor nos ha dado la medida de sus facultades, — en el «Ora e per sempre addio, sante memoria»; en su dúo con Yago: «Si, pel cielo marmoreo giuro!»; en la dolorosa romanza «Dio mi potevi scagliar

(1) Después, oyendo el «Esultate» a los más afamados tenores, sin excluir a Zenatello, Lázaro y De Muro, nadie lo ha cantado como estos dos tenores, sine Paoli.

tutti i mali»;— pero en ninguna, como en aquéllos. El dúo «Quando narravi» es de una poesía que tiene mucho de sortilegio o encantamiento. Desde la frase de Otello, «Venga la morte», hasta el final: «Venere splende», que remata en un agudo luminoso, cristalino, puro como el astro que invoca en los cielos el enamorado moro, todo él es de una orfebrería musical tan delicada y perfecta, que sólo con una dicción cuidada puede interpretársele. Oxilia escala aquí cumbres que no ha alcanzado tenor alguno, y que Tamagno mismo ni ha sospechado siquiera, — puesto que canta: «Un bacio, ancora un bacio», sin expresión alguna, lo mismo que cualquiera otro pasaje de la ópera. Sin embargo, esa misma frase la repetirá Otello al morir, cuando baja el telón sobre la última escena de la ópera: «Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio»; pero esta vez, no es ya la frase que dicta el Amor, sino la frase que dicta la Muerte. Y nuestro tenor, con indudable acierto e inteligencia poco común en los tenores de ópera, ha sabido dar a la misma línea musical dos expresiones distintas: allá, en el 1er. acto, Otello expresa a Desdémona su ánimo de amor, y aquel «un bacio, ancora un bacio», surge en un arrebato de fiebre, en un estremecimiento de pasión; aquí, al final de la tragedia musical, Otello se despide para siempre de la mujer que ha amado y que acaba de herir por los pérfidos consejos de Yago, y su «un bacio, ancora un bacio», impregnado de dolor, de arrepentimiento, suena como un aleteo de sombra, como un sollozo desesperanzado. Esta diferencia fundamental en la dicción, que ningún otro tenor ha tenido el talento de establecer, la descubrimos en evidencia oyéndole a Oxilia cantar el otro trozo musical a que nos hemos referido, ese terrible «Niun mi tema». Cuando el celoso moro se vuelve hacia Desdémona muerta, clama:

E tu, come sei pallida! e stanca, e muta, e bella,

arrepentido ya de su gesto homicida, que ha destruído en el instante mismo una vida inocente y su propio amor; pero es menester haberle oído a Oxilia decir esa frase para avalorar su sentimiento, su dolor, y su arte excelso. ¡No! No existe tenor alguno que haya dicho de ese modo la amarga frase de despedida; no habrá nadie que la diga con tal justeza y medido buen gusto. Sin caer en la exageración y ridiculez del dolor que se produce con ademanes y voces descompuestas, Oxilia ha hablado al corazón como sólo puede hacerlo un exímio artista de gran temperamento. Oyéndole, nos ha parecido ver la música de Verdi materializada.

Y esto es lo que no comprenderá nunca, aunque mil años viva, el pobre hombre que ha escrito su diatriba contra el glorioso tenor.

VICTOR PEREZ PETIT.