

ENZO VALENTI FERRO

<http://www.elarcaimpresa.com.ar/elarca.com.ar/elarca40/notas/valentiferro.htm> [Consulta: Noviembre 2013]

Una pasión llamada ópera

El autor de Historia de la ópera argentina, un libro de referencia sobre el tema, se explaya sobre el derrotero, desde los comienzos hasta nuestros días, de la lírica nacional. Su experiencia como director del Colón y como actual presidente de la Asociación Wagneriana.

Alberto Catena



Valenti Ferro: "Mi inspiración es que estos trabajos de investigación sean útiles".

Souvenir musical autógrafo, dejado por Richard Strauss en la Wagneriana, en 1920.



Buenos Aires ha sentido siempre una enorme atracción por la ópera. A fines del siglo pasado, y en las dos primeras décadas del actual, llegaron a funcionar en la ya pujante ciudad siete salas de ópera, que ofrecían a un público muy ávido distintos espectáculos líricos representados por prestigiosas compañías europeas. Ese fervor se explica, en gran medida, por la llegada al país de una corriente muy fuerte de inmigrantes italianos, que amaban la ópera y entre los cuales había no pocos compositores que se dedicaron en el nuevo mundo a impulsarla. Uno de esos músicos se llamaba Donizetti. Claro que no Gaetano, sino Alfredo. Después de pasar por la capital se radicó en Rosario y escribió cuatro óperas: Naná (1889), Doppo l'Ave María (1896), La Locandiera (1910) y Le nozze di Tindaridi. Si tenía algún parentesco con el creador de Lucia de Lamermoor no lo sabemos, pero descontamos que el peso de ese apellido debe haber sido abrumador. También en los comienzos de la centuria, otro de esos compositores, de nombre Luis Romaniello, compuso en Buenos Aires una ópera llamada Aída. Obviamente no se trataba de la partitura de Giuseppe Verdi, que ya se había estrenado, pero frente a la cual es difícil que resistiera la comparación.

Curiosidades como éstas abundan en el libro Historia de la ópera argentina de Enzo Valenti Ferro, un exhaustivo trabajo de investigación sobre lo que se compuso en el país en este género y que hoy constituye un material de consulta ineludible para quien desee tener un panorama completo del tema. El relevamiento abarca desde 1877, fecha en que se estrenó la que se considera la primera ópera argentina —La Gatta Bianca, de Francisco Hargreaves—, hasta diciembre de 1996, que es el mes y el año de presentación de Saverio el cruel, de Fernando González Casellas, la última de las obras de origen nacional citadas. Valenti Ferro aporta la ficha técnica de 103 óperas argentinas y cuenta el argumento de 93 de ellas. Da también una lista de 53 autores, con los datos de sus obras y las fechas de nacimiento y fallecimiento cuando corresponde. Y aclara al lector que no debe sorprenderse de ver en esa lista la mención de compositores extranjeros, como Pascual De Rogatis o Alfredo Luis Schiuma, porque ellos, además de residir en esta tierra desde muy chicos, contribuyeron a crear el campo propicio para el desarrollo de una ópera nacional.

El trabajo de este prestigioso crítico, que como se sabe fue director durante varios años del Teatro Colón y es en la actualidad presidente y director artístico de la Asociación Wagneriana, analiza también las distintas corrientes estéticas por las que transitaban los operistas argentinos y aporta algunas visiones esclarecedoras sobre muchos

aspectos musicales de las obras estudiadas.

“El trabajo de este prestigioso crítico analiza también las corrientes estéticas que transitaron los operistas argentinos y aporta visiones esclarecedoras.”

Material disperso

—¿Cómo le surgió la idea de hacer una historia de la ópera argentina?

—Todo comenzó con una conferencia sobre el tema, que di en Rosario. Entonces descubrí que, salvo uno que otro libro donde se incluía un capítulo o una mera referencia, el material existente sobre la producción operística argentina era virtualmente nulo. Y el desconocimiento, enorme. Mi aspiración es que estos trabajos de investigación sean útiles. No busco escribir cuentitos, sino textos que tengan un efecto didáctico. La búsqueda de documentación fue muy ardua, porque muchas obras musicales desaparecieron. Las partituras se escribían en el pasado en papeles que serían hoy los del fax y que con el tiempo se evaporaban. Lo que hizo este relevamiento fue recuperar muchos materiales dispersos en otros libros, en artículos o crónicas de diversas épocas. Tuve que revisar muchos microfilms de diarios, que me dejaron la vista a la miseria. Como anécdota le cuento que un día me llamó una señora allegada a la música, no sólo una simple aficionada sino una profesional, y me preguntó qué estaba haciendo. Le contesté que un libro sobre la ópera argentina. “¿La ópera en la Argentina?”, se extrañó. “¿Y vas a hacer un libro por seis o siete obras que hay de autores argentinos?”, repreguntó enseguida. De inmediato le informé que iba a tener una sorpresa mayúscula porque en mi recuento llevaba ya contabilizadas muchas más de cien.



Arturo Berutti

Juan José Castro

Pascual De Rogatis

Alfredo Luis Schiuma

Felipe Boero

—¿Qué se puede decir como concepto global de todo ese material?

—Que es el trabajo de nuestros creadores. Muchas obras se perdieron y no sólo por extravío. Piense en cuántas obras se han perdido en la historia de la música por falta de un valor que las hiciera perdurables. Algunas tenían el certificado de defunción en el acto de nacer. Pero, entre todo el material compuesto hay infinidad de cosas rescatables. El libro demuestra que nuestros músicos se interesaron vivamente por el género y que escribieron lo que sabían o podían hacer. La mitad de esta historia ha tenido que ser reconstruida, la otra mitad ya es de los años cincuenta en adelante, a partir del estreno en Buenos Aires de Proserpina y el extranjero de Juan José Castro, que inicia la época en que la composición de la ópera intenta no repetir el modelo italiano, dominante en el período anterior.

—¿Cómo se escribían las obras en el período anterior?

—Se escribían en castellano y luego se vertían al italiano porque los músicos creían que era el idioma adecuado para ellas. Las compañías que venían eran, además, italianas. Y se tardó mucho tiempo hasta que hubiera un elenco con cantantes argentinos. Fue en 1918 cuando Felipe Boero logró incluir a tres artistas nacionales, entre ellos Hina Spani y Marcelo Urizar, en el elenco de su ópera Tucumán. Por otra parte, algunos de los compositores más destacados y prolíficos de la época se habían formado en Italia y habían estrenado allí. Hubo dos músicos en Sudamérica que en algún sentido hicieron una carrera paralela: uno es Carlos Gómez, en Brasil; el otro Arturo Berutti. Ambos componen sus obras en un estilo muy italiano. Incluso Aurora, de Héctor Panizza, a pesar de presentar en su argumento un tema argentino —con graves errores históricos—, es una ópera de construcción musical a la italiana. Se cantó en italiano y para que se hiciera la primera edición castellana debieron pasar 35 años desde la fecha de su estreno.

—¿Hubo tentativas que intentaron zafar de este cepo?

—El Matrero es un ejemplo. Quizás no fuera ése el camino, pero Boero perseguía una ópera nacional, ¿no es cierto? Y en ese intento El Matrero fue una expresión muy seria y respetable, que no tuvo futuro porque tampoco Boero pudo eludir totalmente la influencia de la ópera italiana. Con todo, sigue siendo un ejemplo solitario en el marco de la creación operística argentina y el público la escucha siempre con simpatía.

“La mitad de esta historia tuvo que ser reconstruida, la otra mitad es de la época en que la composición de la ópera intenta no repetir el modelo italiano.”

—¿Cuáles son las condiciones que debe reunir una ópera para ser considerada argentina?

—Me lo he preguntado muchas veces. Creo que es argentina si el autor es argentino. No por el hecho de que se

tenga que traducir o porque ponga una zamba, un malambo o una vidala que consignent que ése es su pasaporte o partida de nacimiento. Como decía Juan José Castro, las óperas pueden mostrar esos documentos y delatar a cada momento, sin embargo, que se han criado fuera del país. En alguna época, si la ópera no incluía alguna zamba o algo así, no era considerada argentina. Pero el pensamiento musical evolucionó y dejó atrás simplificaciones.

—¿Cuál fue su formación musical, Valenti Ferro?

—Comencé a estudiar música en el Colegio de La Salle y mi maestro de música, que me enseñó violín y al mismo tiempo teoría de la música, se llamaba Theo Massun, un gran violinista belga que un día vino a Buenos Aires y no se fue más. Y hasta el día de hoy, los Massun están tocando en las orquestas argentinas, en la Sinfónica Nacional. Los extranjeros están en la base de nuestra cultura y formación. Picassarra, por ejemplo, vino en la época de las misiones jesuíticas y fundó los primeros conservatorios.

El bel canto

—La ópera está en crisis ?

—Está en un proceso evolutivo que no se puede ignorar. El cambio en lo estilístico y conceptual ha sido muy grande. Se intentó también en algunos casos modificarle el nombre, pero fue todo inútil. La base sigue siendo la ópera, sigue siendo el teatro lírico. En tanto haya teatro cantado, sea bajo los cánones de la vieja ópera italiana o bajo su inspiración, estamos frente a la ópera. En no más de veinte o treinta años, algunas ideas y sistemas que parecía iban a arrasar con el pasado y que se suponía tenían asegurada la perdurabilidad, envejecieron. Pero se sigue componiendo bastante. Yo sigo de manera atenta y regular el proceso de composición de ópera en Italia. Y usted no se imagina la cantidad de obras que se elaboran. Lo que ocurre es que no tienen futuro, porque adoptan formas de expresión que a la gente le cuesta aceptar. El público es bastante reacio a consentir innovaciones en esta materia. Y ésa es la razón por la que las obras maestras del pasado siguen manteniendo vigencia.



Francisco A. Hargreaves, autor de La Gatta Bianca (1876). A la derecha, afiche del estreno de Pampa (1897), ópera de Arturo Berutti.

—¿Y en materia de voces? ¿Hay tantos cantantes buenos como en otros tiempos?

—Hay buenos elementos, pero estrellas como las que se escucharon en Buenos Aires hasta los años 40, ya no. Usted piense que toda la historia de la cuerda de tenor sigue dando vuelta desde hace años entre Pavarotti, Carreras, Domingo. Y Kraus, que lamentablemente está muy grave. Luego ocurre también la crisis de algunas cuerdas, si bien nadie puede asegurar que de pronto la situación no se revierta. Voces graves de mujeres hay muy pocas, me refiero a voces netas. Cuando hablamos de contralto hablamos de una supermezzo, con graves de un gran porte. De ésas, existen muy poquitas. En cambio abundan las sopranos. Creo también que estamos pasando por un momento, no quiero decir de crisis porque voces hay, pero sí de cierto debilitamiento en algunas cuerdas, las de tenor y de barítono por ejemplo. Voces graves de barítonos se oyen muy pocas. Hablamos de esas voces de gran calidad que oíamos antes.

—¿Es como si se produjeran épocas de florecimiento de algunas cuerdas?

—La Argentina es un país que ha tenido muy buenos cantantes. Hina Spani, Luisa Bertana, Pedro Mirassou o Marcelo Urizar fueron la base sobre la que se edificó una raza de cantantes muy buenos, muy profesionales y musicales. Pero, la cuerda de tenor fue siempre la más floja en este país. Y de pronto tenemos varios tenores dando vueltas por el mundo. Cura es un cantante al que alguna gente acepta con reservas, pero no se puede discutir que es ya una figura y que se ha abierto un espacio internacional. Alvarez es un tenor muy interesante. Parece que no tiene fechas en su agenda hasta el 2010. Y ahora aparece este chico Volonté. En estos días, también me han amenazado con hacerme escuchar en privado a un tenor lírico con punta, que promete ser muy bueno. ¿Desde cuándo no teníamos un tenor como Renato Sassola?

—Nómbreme un tenor que le haya gustado mucho.

—Escucho ópera desde que era chico, así que podría hacer una lista importante de cantantes que admiré. El Colón fue escenario de infinidad de programas maravillosos. Uno que admiré mucho es un tenor que tal vez el público actual no tenga idea de que existió: Aureliano Pertile. No tenía una linda voz, pero cómo cantaba. Hay muchos tenores con voz bella, pero con los que no pasa nada.

—¿Qué opina de Carlo Bergonzi?

—Hay cosas que ya se terminaron. Mucha gente confunde las palabras, los términos. Aquí, cuando habla de ópera, alguna gente cree que tiene que decir el bel canto. El bel canto es una forma de cantar la ópera, que nació con músicos como Bellini. Carlo Bergonzi era un belcantista. Renata Scotto era una belcantista.

Escucharlos fue siempre un enorme placer. Cuando ellos se retiraron se terminó el bel canto. Ahora hay buenos cantantes, pero no belcantistas. Usted ha citado uno de los nombres que más quiero.

—¿Desde cuándo es usted director artístico de la Wagneriana?

—Hace once años. Esta es la asociación musical privada más antigua de la ciudad de Buenos Aires. Nació en 1912 y desde entonces jamás interrumpió una de sus temporadas o hizo una pausa en sus actividades. Es además una asociación sin fines de lucro, lo cual hace milagroso el hecho de que pueda subsistir y tener un bagaje de 87 temporadas consecutivas, porque, diría Unamuno, no vendemos pan, vendemos levadura. Hay muy poca gente que compra levadura.

“Al hablar de ópera algunos creen que tienen que decir bel canto. El bel canto es una forma de cantar la ópera. Ahora hay buenos cantantes, pero no belcantistas.”

—¿Hay alguna preferencia estética en los programas de la Wagneriana?

—Cuando compositores como Stravinsky, Ravel o Debussy sonaban muy modernos para el oído de alguna gente, la Wagneriana ya se ocupaba de ellos. Siempre fue pionera en hacer conocer músicos contemporáneos. Yo he sido entonces muy fiel a las razones históricas, he respetado esa línea, porque si la asociación logró vivir tantos años con esos criterios, ¿por qué iba a ser yo quien los modificara? La Wagneriana tuvo personalidades muy importantes en su dirección. Su primer presidente fue Julián Aguirre, una de las grandes figuras de la música argentina. Y entre sus fundadores estuvo el maestro Ernesto de la Guardia, periodista, pianista y conferencista de gran nivel. También Carlos López Buchardo presidió durante 32 años la entidad. Acá hay mucha tradición. Uno mira las paredes y ve obras de Richard Strauss escritas para la Wagneriana. Ahora seguimos haciendo lo mismo, pero no un poco más de lo mismo. Nuestros programas siguen un criterio. Se contratan artistas extranjeros, orquestas de otros países, pero también las argentinas. La Sinfónica Nacional también toca en los programas de la Wagneriana. Es nuestra orquesta y tenemos un convenio con ella.



Héctor Panizza, autor de la ópera Aurora. De pie: Roberto Kinsky y Juan Emilio Martini.

—Pero las orquestas e intérpretes del exterior suelen traer uno o dos programas nada más, que a menudo son muy tradicionales. ¿Cómo hacen ustedes para variar?

—Esas orquestas imponen sus condiciones, de manera que sus programas se toman o se dejan. Son organismos extraordinarios, pero ellos sí traen casi siempre un poco más de lo mismo. No abren rumbos en los países adonde van, sino que llevan lo que saben va a tener éxito: Beethoven, Tchaicovsky, etc. Esos autores no están en discusión, pero nosotros tenemos un criterio más amplio y nos interesan también otros programas. Entonces, con la Sinfónica Nacional podemos acordar el tipo de programas que deseamos. Como la Wagneriana tiene desde hace 50 años un coro, hemos hecho en los últimos años obras corales que no se suelen escuchar en Buenos Aires, entre ellas el Réquiem de Berlioz o la Octava Sinfonía de Mahler. Pusimos 300 coristas en el escenario del Colón y una orquesta de 150 personas. También hicimos la Misa Tango de Bacalov, que no tuvo buena aceptación entre la crítica, pero que nos parecía una obra que valía la pena hacer conocer.

—¿Cómo se mantiene la Wagneriana?

—No tenemos subsidios de ninguna naturaleza. No puede vivir sólo con las cuotas de sus socios y de sus abonados. Con eso paga una parte de sus gastos. El resto se trata de cubrir con sponsors o personas que se interesan en hacer un aporte a las actividades culturales. La cantidad de abonados cambia año a año.

A veces suman 1000, otras 1400. Vivimos tiempos duros, y para asociaciones de este tipo mucho más duros. La Wagneriana llegó a tener 4000 abonados, pero hoy hay mucha competencia. En el 58 nació el Mozarteum, después Festivales de Buenos Aires, y un poco más tarde Harmonía. El capital es el mismo, pero hay que dividirlo.