

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MI UNIVERSO MUSICAL

DISCURSO DE LA ACADÉMICA ELECTA

EXCMA. SRA. DÑA. TERESA BERGANZA VARGAS

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 5 de marzo de 1995

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. D. TOMÁS MARCO ARAGÓN



MADRID
MCMXCV

Dis
390

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MI UNIVERSO MUSICAL

DISCURSO DE LA ACADÉMICA ELECTA

EXCMA. SRA. DÑA. TERESA BERGANZA VARGAS

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 5 de marzo de 1995

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. D. TOMÁS MARCO ARAGÓN



MADRID
MCMXCV

R. 17.653

Depósito Legal: M-6823-1995

Impreso por Técnicas Gráficas FORMA, S. A. Rufino González, 14. 28037 Madrid

DISCURSO
DE LA
EXCMA. SRA. DÑA. TERESA BERGANZA VARGAS

MI UNIVERSO MUSICAL

Señores Académicos:

Según dispone un viejo pensamiento, corresponder a quien nos honra es tarea que entraña un compromiso permanente de lealtad.

Bajo este dictado ético me encuentro hoy, aquí y ahora, emocionada, un poco aturdida, pero consciente del honor que supone ingresar como Académica de esta insigne Corporación en la que se inscriben nombres señeros de la cultura que proyectaron y proyectan su trabajo para honra y gloria de las Bellas Artes, algunos de los cuales he tenido por maestros.

Este honor se acrecienta al darse la particular circunstancia, en la historia de esta Casa, de ser la primera mujer que accede al rango que me otorgáis y por suceder, en la Medalla de Académica de Número, al maestro Don Nicanor Zabaleta. La sola mención de su nombre inunda mi memoria de evocaciones.

Tenía la mirada azul y un hablar dulce. Se manifestaba en su trato con elegancia y sencillez cautivadoras. Se abrazaba a su arpa con la delicadeza con que un enamorado abraza a su primer amor...

Ni Vicente Torno, ni Pilar Michelena, en España; ni Marcel Tournier, ni Samuel Rousseau, en Francia, pudieron imaginar la grandeza artística del hombre que perfeccionó con ellos la técnica de su instrumento.

Todas las grandes salas de concierto del mundo, todos los festivales internacionales y todos los teatros se rindieron a su talento.

Logró situar el arpa en plano de igualdad con otros instrumentos convencionales de concierto.

Puso en lo más alto su capacidad pedagógica a su paso por Siena, en su celeberrima academia, y fue causa de que Madina, Bacarisse, Krenek, Rodrigo, Tailleferre, Villalobos... escribieran para él.

Nicanor Zabaleta, increíble virtuoso, músico e intérprete musical, ha recreado a Juan Sebastián Bach con la misma grandeza que a otro Bach español: el ciego burgalés Antonio de Cabezón.

Nicanor Zabaleta ha dejado grabados, para la eternidad, en la memoria de la música, unas sonoridades únicas que, quienes nos sentimos músicos, no podremos olvidar jamás.

* * *

Vuelvo a mis palabras iniciales, para añadir que no basta con agradecer el honor que se me otorga: que ni siquiera es suficiente la ofrenda en canto, que os he tributado. He de cumplir aún con el deber de retribuir vuestra generosidad académica con la lectura de unas reflexiones, que en forma de discurso, someto a vuestra benevolente consideración.

Don Miguel de Unamuno, aquel irrepetible español, vizcaíno, dejó escrito en su *Vida de Don Quijote y Sancho* que: “sólo el que nacido en espíritu, y no sólo en carne, canta.” Complementaba así, el eterno Rector de Salamanca, una pregunta maravillosa: “¿Hay doctrina más íntima y más profunda que la que se imparte cantando?”.

Os diré que antes de conocer estos pensamientos ya estaba solidarizada con ellos.

Vine al mundo, por el amor de mis padres, en el número 13 de la calle de San Isidro, en el viejo Madrid, calle estrecha y larga como los surcos que el Santo abría en la tierra con su arado.

Asida a las manos de mis progenitores, ¡cuántas veces pasé por delante del número 13 de la calle de Alcalá! Mi padre contaba que aquí dentro ardía permanentemente la llama del arte, de todas las artes, y yo trataba de imaginarme aquel fuego. ¡Quién me iba a decir que al cabo de los años sentiría tan íntimamente su calor!

De mi madre, María Ascensión, recibí firmeza en el carácter, voluntad de ser. A mi padre, Guillermo, debo la devoción por el arte. El tenía alma de artista. Su mejor regalo me lo entregaba cada domingo, cuando sentado al

piano me obsequiaba con un fragmento de *Aida* o con una sonata de Beethoven, antes de irnos al Parque de El Retiro para escuchar a la Banda Municipal. Si el tiempo no lo permitía, el regalo dominical estaba en el Museo del Prado. Allí, con mi padre, descubrí los efectos de la luz y el color, la armonía de la composición y la consideración de la figura.

Desde entonces sé que el misterio de la música, como el de la pintura, requieren intimidad y reflexión; que las artes plásticas, a semejanza de su creador, la criatura humana, nacen para entregarse a la interminable agonía del tiempo, mientras la música muere en el instante mismo de nacer para abrirse a infinitas posibilidades de resurrección.

Al ingresar en el Conservatorio no era el canto mi meta. A mí me deslumbraba la luz cegadora de los sonidos revelados por Don Javier Alfonso, mi maestro de piano; las armonías maravillosas explicitadas en la música de cámara de Don Gerardo Gombau; las explicaciones sobre composición de Don Conrado del Campo, Don Jesús Arámbarri y Don Julio Gómez... y sobre todo Don Jesús Guridi con sus magistrales lecciones de órgano, su inevitable saber que yo intentaba hacer mío en el órgano de la Basílica de San Francisco el Grande...

Y comprendí que la música es un viaje del espíritu a través de mares de sonidos, a bordo de navíos de silencio, un viaje sin fin... Y que por la música alcanzamos una forma peculiar de conocimiento intuitivo que va directamente al corazón de las cosas.

Todas las artes son excelsas, pero sólo la música permite penetrar hasta lo más profundo el misterio del mundo, apoderarse de él, gozarlo y buscar consuelo a nuestras flaquezas y errores. Penetrar el misterio del mundo y atisbar la luz que irradian los cielos más allá de toda categoría terrestre.

Toda mi vocación, toda mi trayectoria artística, ha consistido en servir ética y estéticamente a la música a través del canto. En esta constante vital irrenunciable vengo a coincidir con Giacomo Lauri Volpi, cuando en su obra *Misterios de la voz humana* afirma que “el cantante está en pugna permanente con la materia vibrante de su voz, de la que está obligado a extraer la quintaesencia de la idea musical”. Este ha sido y es y será el lema artístico de mi vida.

Todos mis afanes y mis desvelos, mis alegrías y mis tristezas, concluyen en dar vida física a la metafísica del canto. Desde los inicios me propuse marcar mi quehacer con la impronta de mi personalidad, porque entendí y

entiendo que sólo así se puede forjar un estilo. Creo que el cantante, al interpretar la voluntad del autor –en letra y música–, no debe renunciar a expresar por vía de intuición, inteligencia y sensibilidad, su manera de identificarse con el creador de la obra. Por eso creo también que la interpretación musical, cualquiera que sea el instrumento que se aplique –y la voz es el más sutil y delicado instrumento–, es un ejercicio intelectual de recreación.

Manifestándome así, desdeño la función meramente instrumental del intérprete. La misión del intérprete es fijar el alcance y significado de un mensaje misterioso cuyo designio es ser revelado. La voz traduce la palabra y descifra el signo musical y la idea... y así, el espíritu se hace carne.

El cantante está llamado para servir a un arte sublime. Insisto enérgicamente en esta función de servicio, función ministerial, sacerdotal, de servicio a la música, porque no son pocos, por desgracia, en nuestros días, los que la subvierten al poner la música al servicio del intérprete con toda la secuela de perversiones que esto entraña.

No hace mucho, un ilustre escritor español se lamentaba con profunda tristeza, aunque serenamente, de que en nuestros días se haya llegado al envilecimiento de adorar no ya al becerro de oro, sino al oro del becerro... Pues bien, yo quiero proclamar ante vosotros, en la solemnidad de este acto académico, que debemos incrementar el concertante de voces del sagrado recinto de esta Casa, donde el orden espiritual de las Bellas Artes ha de ser defendido, de palabra y obra, para decir ¡No! a estas bastardas actitudes. Porque lo que se está adorando ni siquiera es oro, sino oropel de la más baja estofa.

* * *

He sido cantante de ópera. Utilizo un tiempo pasado porque casi he dejado de serlo. Pronto, muy pronto, diré adiós a la escena. En la ópera he cantado todo aquello que me propuse cantar, desde que una mujer gaditana y artista, fundamental en mi vida, discípula de Elisabeth Schumann, que trajo a los conciertos y a la docencia española la técnica y el estilo del *lied* alemán más refinado –Doña Lola Rodríguez Aragón–, me forjó para el canto. A ella dedico en estos momentos el homenaje de mi imperecedero recuerdo.

Pertenezco a una generación de cantantes que muy de tarde en tarde produce el ciclo histórico de un país; una generación que siguió el camino glorioso abierto por la irrepitible Doña Victoria de los Ángeles, Académica de Honor en esta de San Fernando.

Como cantante de ópera debo reconocer que tengo una asignatura pendiente: el *Orpheo* de Christoph Willibald Gluck, y he de decir que no renuncio a cantarla, porque para una mezzosoprano el adiós definitivo tiene que ser dando réplica a Euridice.

La ópera es la representación mítica o épica, trágica o bufa de las grandes y pequeñas historias del mundo, de los dioses y de los hombres.

En la ópera la música subraya, reviste, adorna y exalta el dinamismo de la acción teatral que acomoda su dinámica a los ritmos impuestos por la creatividad del compositor. En la ópera, cuando cae el telón, concluye un inmenso trabajo compartido.

En la ópera he servido, con *Alcina* y *Rinaldo*, a Haendel, que impuso en su época la suprema autoridad del canto, situando a la voz en pleno desafío con otros instrumentos no vocales.

Me identifiqué con mi adorado Mozart, cuya música escucha por igual el desaliento y el dolor del ser humano, su libertad y sus transgresiones, desde mi primera Dorabella del *Così fan tutte*, en Aix-en-Provence, en 1957.

A Mozart le entregué, para *Le nozze di Figaro*, un Cherubino aprendiz de la vida entre el sexo, la burla y la ironía; indeciso adolescente que orienta su definición amorosa desde un ardiente “Non so più cosa son”, hasta el inefable “Voi che sapete”... Para *La clemenza di Tito*, el honor y el amor de un Sesto que comparte con Vitelia las grandes arias de la ópera con la música galopando a ritmo creciente, como simbolizando la progresiva afirmación del valor y de la decisión, en un palpito de sentimientos desbordados hacia el dramático final.

Y con su disoluto castigado, *Don Giovanni*, fijé en el cine la interpretación singular de una Zerlina madura y sabia, en contraste con la tradicional campesina ingenua e incluso estúpida de la tradición operística.

Di vida a Neris en una *Medea*, de Cherubini, junto a ese monstruo sagrado que se llamó María Callas, de la que guardo un ternísimo recuerdo. Encarné a Octavia en *L'Incoronazione di Poppea*, la última ópera de Monteverdi, y repliqué a *Eneas* como Dido en la ópera de Purcell y fui también Orontea en la ópera de Cesti del mismo nombre.

De Mozart a Rossini, tendí un arco...

Tengo a orgullo ser abanderada del prodigioso Cisne de Pesaro, burbujeante, vigorizador, excesivo, muy capaz de ponerle al cantante la escala musical como la barra de un trapecio desde el que se vuela hacia la gloria aún a riesgo de precipitarse en los infiernos si la técnica y la línea de canto no responden... pues Rossini se ha ocupado de retirar la red.

Fui Isoliero en *Il Conte Ory*... Hize más la Rosina de *Il Barbiere di Siviglia*; de verbo revelde y cálido, belcantista en extremo.

Lola Rodríguez Aragón me advirtió una vez: “El día que cantes bien el *duetto* de *El Barbero de Sevilla*, podrás cantar los rossinis más difíciles”. Tenía razón mi sabia maestra... y yo pasé más de seis meses cantándolo.

Y Angelina, *La Cenerentola*, cenicienta de sueños azules que se sirve de la escala musical para ascender hasta el trono, a veces en saltos de dos octavas...; la Isabella de *L'italiana in Algeri*, personaje poliédrico, completo, exigente, de un radical belcantismo...

Fui Concepción en *L'Heure Espagnole* de Ravel.

Massenet me condujo a la inefable ensoñación de Dulcinee en su *Don Quixote*. Y al universo, románticamente oscuro, de Charlotte, tormento apasionado de *Werther*; drama íntimo de una mujer en lucha con sus principios y con su impulso amoroso.

Otro francés glorioso, Bizet, se apoderó de mi alma con el ángel-demonio musical de su *Carmen*, más que una ópera, arquetipo misterioso, obsesivo, cuyas claves hemos tratado de desentrañar todas las cantantes que lo hemos interpretado, desde aquella primera impetuosa y lejana Galli-Marié, y al que yo creo haber dotado de una categoría estética que mis predecesoras le habían negado: esencialmente gitana y radicalmente española. No debe ser en vano que de un segundo apellido me llamo Vargas.

Al dar vida a estos personajes operísticos fui disciplinada con las prescripciones de los directores escénicos, pero siempre hice palpable mi valoración sobre los personajes que encarné, cumpliendo así el mandamiento de Don José Ortega y Gasset, según el cual “el intérprete tiene que desaparecer, como quien es, tras el personaje interpretado, sin olvidar, a la vez, que él es el que lo sostiene, el que lo vitaliza”. Y teniendo presente el pensamiento de Nietzsche: “El arte lírico es tan dependiente del espíritu de la música, en su plena libertad, como la música es independiente de la imagen y aún de las ideas”. Viví para ellos y sufrí con ellos. Tomé conciencia de que no se es artista sin sufrimiento.

* * *

Hace algunos años dejé escrito que en una representación de ópera la mirada y el oído del espectador se dispersan necesariamente entre la rica complejidad visual y vocal de la representación... el montaje escénico, el sonido orquestal, los cantantes, el coro, tal vez la presencia de un ballet, son estímulos de una atención fragmentada que sólo se aísla en el instante puntual y concreto del aria que se espera...

Dije también entonces, y me reafirmo en ello ahora, que el recital, por el contrario, es la prueba de fuego a la que el cantante se somete, como en una inmolación gloriosa de la que sale purificado.

En el recital, el cantante, en su soledad más absoluta, frente a un público que concentra ojos y oídos en una sola persona, se expone a un juicio riguroso e inapelable cuya sentencia legítima o deslegítima la verdad del canto, la expresión de estilo en la interpretación. Naturalmente que no me estoy refiriendo al recital programado a base de arias de ópera con acompañamiento de piano, sino al que se propone desde la canción o el *lied*, complementado excepcionalmente con algún aria de incontestable significación a la hora de los regalos.

En el recital –microcosmos lírico, melodía originaria que busca una imagen paralela de ensueño reflejada en un breve poema– el cantante se desdobra en tantos personajes y situaciones como canciones a interpretar. El milagro del uno-múltiple cobra todo su esplendoroso sentido. La simbiosis poesía-música, sonido-palabra, alcanzan una función suprema y trascendente.

En el recital se condensan los mandamientos imprescriptibles de todo cantante: saber decir con emoción y saber decir con claridad; sugerir con el silencio, contagiar la alegría con una sonrisa, estremecer con un gesto. Ese es el momento mágico en el que el cantante se transforma en artista. Cantantes hay muchos y muy buenos. Artistas... muy-muy pocos.

Debe ser muy triste concluir una carrera de cantante, aún de cantante excepcional, sin haber vencido el desafío de cantar a Schubert, Schumann, Brahms, Purcell, Wolf, Mussorgski, Strauss, Fauré, Debussy, Ravel, Falla, Granados, Guridi, Turina, Toldrá, Halffter, Montsalvatge, García Abril, Rodrigo, por citar los más de entre mis favoritos.

De mi predilección por el recital, podéis juzgar vosotros: temas de recital han abierto esta noche mi camino académico hacia vosotros.

He hablado de la soledad del cantante en el recital, y creo que debo matizarla. Mejor sería referirme a una soledad compartida, pues el pianista acompañante juega un papel solidario y comprometido, digno del mayor reconocimiento: sus introducciones, sus epílogos, el subrayado de las intenciones, la réplica melódica del sonido ajustándose a la expresión de la voz con precisión irrenunciable, son responsabilidad suya. ¡Difícil, heroica y callada tarea reservada a muy pocos!

El buen acompañante efectúa un riguroso ejercicio intelectual al asumir una función no principal, a cambio de contribuir de modo decisivo a la creación de una obra de arte. En el recital he sido especialmente afortunada al compartir mi soledad con los mejores del mundo: Gerardo Gombau, acompañante del primer recital de mi carrera en el Ateneo madrileño, cuarenta años ha, Gerald Moore, ya fallecido, Geoffrey Parsons, el australiano genial fallecido también hace apenas unas semanas, Martin Katz, Félix Lavilla, padre de mis hijos, Miguel Zanetti y Juan Antonio Álvarez Parejo mi *alter-ego* durante los últimos quince años y naturalmente también en esta noche.

Para todos el tributo de mi admiración y gratitud.

* * *

Dejo para otra ocasión el exponer ante todos ustedes el bullir de sentimientos que provoca en mi ánimo el estudio e interpretación de la música barroca en sus diversas modalidades.

No quisiera dar término a este discurso sin aludir, siquiera brevemente, al público.

Sin público la música no puede dar alas a sus exigencias de expansión y conocimiento.

En la oscura penumbra de las salas apenas lo vemos, pero sentimos todas sus miradas. Él es testigo y juez de nuestras actuaciones. Él es nuestro eco. Quienes hacemos música cantando lo valoramos a la manera de Stravinski, cuando decía que ese público “ama la música porque espera encontrar en ella emociones como la alegría, el dolor, la tristeza, una evocación de la naturaleza, un motivo de ensoñación, o acaso el olvido de una vida prosaica”.

En nuestra actividad canora el público asume la responsabilidad de ver y oír para después juzgar. El sentido de la vista es casi siempre correcto. Sin

embargo, pocos son los que están en condición de escuchar y, por lo tanto, de poder juzgar con equidad.

Paolo Isotta, el gran musicólogo napolitano, que tuvo la gentileza de dedicarme un capítulo de su obra *Protagonisti della Musica*, afirma que el oído de un espectador medio decodifica, únicamente, los parámetros rítmicos de las composiciones, prescindiendo por completo de los armónicos, melódicos y contrapuntísticos, que son como la carne y la sangre de la música. ¡Preocupante diagnóstico!

En mi opinión sólo cabe un tratamiento: educar el oído desde la infancia, como asignatura estimulante y divertida, dentro de los planes de enseñanza en nuestros colegios y escuelas. Porque ahí está concentrado, hoy, el público de un mañana no lejano.

¡Qué hermoso ejercicio el de enseñar a escuchar!

Mediante esta pedagogía estaríamos disponiendo lo necesario para contar con un público riguroso y culto musicalmente, pero también y casi sin darnos cuenta prepararíamos a unas generaciones que, por amar la música y por haber aprendido a escuchar, estarían en condiciones óptimas para consolidar con su ejemplo los valores de la convivencia y de la tolerancia.

Manifestándome así, vengo a coincidir con las certeras palabras pronunciadas por Su Majestad el Rey en su visita a esta casa, el 31 de mayo del pasado año 1994, en compañía de Su Majestad la Reina Doña Sofía, recordándonos que “las Academias deben ser punto de referencia para contribuir al desarrollo de las ciencias y las artes y fijar criterios que ayuden a resolver los problemas sociales, jurídicos, morales y culturales que afectan a la vida diaria de todos los ciudadanos y al progreso y desarrollo de España”.

Así debe ser.

Muchas gracias.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN
DEL
EXCMO. SR. D. TOMÁS MARCO ARAGÓN

ELOGIO DEL INTÉRPRETE
Y REFUTACIÓN DEL DIVO

Señores Académicos:

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando da con satisfacción la bienvenida a su nuevo Académico de Número, la Excelentísima Señora Doña Teresa Berganza Vargas. Siempre es un júbilo hacerlo con cualquier nuevo Académico pues es, en todo caso, la expresión de la libre voluntad de la Academia que llama a su seno a una persona a la que quiere incorporar y cuyos merecimientos son proclamados por la propia institución en votación solemne y secreta. No sólo ingresa quien lo desea, aunque sea un acto voluntario al que a nadie se obliga, sino precisamente aquél a quien la Academia considera merecedor de ello. No es ninguna distinción a la que se accede por decisión política, administrativa o de cualquier otro tipo. Es un reconocimiento *inter pares*; algo que lo aleja de la mayoría de los laureles posibles para un artista y que no depende de un acto de arrogancia o de benevolencia externa sino que alguien es llamado a formar parte de la Academia por quienes van a ser y quieren ser, porque así libremente lo deciden sus compañeros.

En el caso de Teresa Berganza, la Academia abre sus puertas a alguien que tiene sobrados méritos para ello; a una artista de enorme relieve internacional que sucede en su medalla a otro también inmenso como lo era Nicanor Zabaleta. Y antes que él, descendiendo en el tiempo, una medalla que había sido ocupada por Leopoldo Querol, José Cubiles, Enrique Fernández Arbós, Tomás Fernández Grajal hasta remontarnos a uno de los fundadores de la Sección de Música: Jesús de Monasterio. Por otro lado, y siendo consuetudinariamente una medalla de intérprete, se reconoce también en su persona a una especialidad de la interpretación musical que en estos momentos no estaba representada en la Academia: el canto, quizá la más antigua de las modalidades interpretativas y también una de las que más gloria ha dado y está dando a la música de España.

Y no porque pueda parecer anecdótico es menos relevante el hecho de que, por vez primera, esta Real Academia acoge entre sus miembros de número a una mujer. Ya había Académicos de Honor y Académicos Correspondientes femeninos, ahora, con Teresa Berganza, los hay de Número. Si no los había antes, no es porque la Academia sea misógina sino tal vez porque hasta ahora no había tenido la ocasión de incorporar a una Teresa Berganza, a lo mejor porque desgraciadamente no sobren. Como miembro de la Sección de Música, la más joven de las de la Casa, pues si ésta cumple ahora los 250 años, los músicos no cumpliremos en ella los 175 hasta dentro de tres, permítanme la pequeña vanidad de la Sección por esta precedencia y la mía propia por contestar al primer discurso de una Académica de Número. Es para mí un alto honor contestar en nombre de esta Real Academia a una personalidad tan rotunda y definitiva como la de nuestra nueva compañera, Teresa Berganza. Y sin más dilación, me gustaría pasar a mi discurso de respuesta que, más que una glosa de su personalidad, quiere ser una disquisición sobre lo profundamente sensible y musical de esa misma personalidad y que me permito titular: *Elogio del intérprete y refutación del divo*.

El *Diccionario* de la Real Academia Española de la Lengua, institución hermana de ésta que bien necesitaría alguna vez en su seno de la presencia de otro Barbieri que pusiera algo de orden en la maraña de la terminología musical, define, en su edición de 1992, la palabra divo de la siguiente manera:

Divo, va (del latín *divus*) adj. poét. **divino**

1. Aplícase a las deidades gentílicas y a los emperadores romanos a quienes se concedían honores divinos después de su muerte. 2. Dícese del artista del mundo del espectáculo que goza de fama superlativa y en especial del cantante de ópera.

A su vez, la palabra intérprete dice:

Intérprete. (del latín *interpres*) com. persona que interpreta.

2. Persona que explica a otras, en lenguas que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida. 3. fig. Cualquier cosa que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma.

Según lo antepuesto, podría aplicarse a Teresa Berganza alguna de las acepciones de las dos palabras. Mucho sería catalogarla de *deidad gentílica*, ya que no de gentil, que sí lo es y mucho. Un poco exagerado, de emperador romano, sobre todo porque según el *Diccionario* debe reunir la desagradable condición de estar muerto. Y por supuesto, sí que es una artista del mundo del espectáculo que goza de fama superlativa y, naturalmente, es una cantante de ópera.

Pero esa fama, en la que insisten los autores del *Diccionario*, nos lleva a una de las cuestiones latentes más históricamente perennes en las artes. ¿Es la

fama connatural al arte? Más exactamente, ¿Lo es la que consigue, la persiga o no, el artista? Reconocerlo así sería desplazar los valores desde las obras hasta el propio creador de las mismas. Personalmente, creo que en el arte lo que importan son las obras y no quienes las hacen aunque puedan tener su porción de legítima vanidad. Si así no fuera, tendríamos que despreciar tanta maravilla anónima como puebla nuestra historia. Aunque desgraciadamente, y más en el mundo del canto, tú sabes muy bien, Teresa, que la fama puede convertirse en un fin en sí mismo, incluso en un fin simple de explotación crematística dentro de esa adoración del oropel del becerro que tú misma señalas.

Todos sabemos bien que en el artista verdadero —que es un grado superior al del artista bueno— la fama puede ser una consecuencia pero nunca un fin. Porque, definitivamente, el gran arte es un servicio. Un servicio costoso, difícil y sacrificado cuya verdadera recompensa acaba por ser íntima y personal, la propia autoconstatación de haber podido conseguir expresar algo de lo que se pretendía. Lo demás, fama, honores, incluso dinero, no es nada. Como decía el orador bizantino de la boca de oro, parafraseando el abrupto e impresionante segundo versículo del más tremento libro salomónico¹: “ματαιοτες ματαιοτατον και τα παντα ματαιοτες.” (Vanidad de vanidades y todo vanidad².)

Incluso aceptándolo, el divismo no exime de ser un intérprete. Algo que, a mi juicio, es mucho más importante. La primera acepción del siempre mencionado *Diccionario* dice que intérprete es la persona que interpreta; lo que no me parece que sea demasiado decir. Pero me gusta mucho la segunda cuando afirma que es la persona que explica a otras, en lenguas que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida. Evidentemente, los autores del *Diccionario* se están refiriendo implícitamente a la traducción de lenguas, al lenguaje hablado. Pero sabemos que el lenguaje llega mucho más lejos que la sola palabra, que es sólo uno de los lenguajes posibles, y que la música es también un hermoso y completo lenguaje³ y que, en ese sentido, la interpretación es mucho más amplia.

Qué hermoso ese menester de rectificar la confusión de las lenguas, uno de los mitos básicos de la humanidad, la Babel primigenia, que fue un castigo de divismo y no de interpretación, con lo que Nemrod vendría a ser el primer divo de la historia. El segundo verdadero gran castigo, porque el Diluvio sólo lo era para los hombres de su época mientras que es su consecuencia, Babel, igual que la expulsión del Paraíso, la que nos sigue afectando a todos. El primero, el

¹ Salomón: *Libro del Eclesiastes*.

² San Juan Crisóstomo: *Homilía en defensa de Eutropio*.

³ Incluso se la caracteriza a veces como el metalenguaje por excelencia.

del Paraíso, afecta a la existencia del dolor y de la muerte; el segundo, el de Babel, atañe a la comunicación entre los humanos y por consiguiente a la inteligencia. Probablemente no otra cosa decía el filósofo alemán⁴ al asegurar que la palabra es la casa del Ser. No olvidemos que el propio Paráclito se manifiesta como lengua de fuego y hace entender todos los lenguajes. Si el Mesías redime de la caída del Paraíso, en alguna forma el Espíritu redime de la confusión de Babel. “Spiritus intelligentiae, Sanctus.”

Vosotros, los intérpretes, poseéis el don de la lengua de fuego que acerca el arcano lenguaje de la partitura al público en el lenguaje de la emoción que él entiende ¿Qué sería la música sin el compositor? Lo mismo que sin el intérprete. NADA. Ni siquiera las más fijadas de las obras electrónicas pueden prescindir de un grado de interpretación incluso cuando se realiza en el momento de la creación en laboratorio. Porque el intérprete es el lazo sutil que une la creación con la percepción; que necesita ser creador a su manera y, a la vez, perceptor. Que explica a otros, en lenguas que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida. ¡Qué hermoso! Y todavía más hermoso si se funde indisolublemente, como debería serlo, con la tercera acepción: lo que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma. Nada más hondo ni nada más difícil que el que la interpretación musical sea capaz de eso.

Un intérprete que, antes que intérprete, igual que un compositor antes que compositor, debe ser sobre todo y ante todo músico, con la honda y difícil significación que ello comporta. Y es que tendríamos que considerar una verdad de Perogrullo —que suelen ser las únicas que sirven— que todo el que se dedica a la música es músico. Nosotros sabemos que no. Que incluso se puede ser un aseado profesional de la música sin ser músico, sin amar la música, incluso detestándola en el fondo. Qué desgracia, podríamos decir, vivir de lo que no se ama, pero así ocurre tantas veces. Cuentan de un célebre director de orquestas británico⁵ que en una ocasión, al preguntarle el avisador de su orquesta si llamaba ya a los músicos contestó airado: “Nada de eso, llame a *todos*.” Sí, desgraciadamente, se puede ser, o mejor, actuar, como intérprete y no ser músico. Incluso se puede, y hasta es frecuente en ellos, ser divo sin haber sospechado el profundo abismo de lo que de verdad es la música como arte.

Podemos llamar a un intérprete divo. Y eso no es un desdoro; puede ser una alabanza siempre que además sea de verdad un intérprete y un músico. El divismo por sí solo no es más que el triunfo de la vacuidad, el *flatus vocis* de un concepto vacío. Si sólo se es divo, se estará al servicio de la vanidad y no

⁴ Martin Heidegger.

⁵ Sir Thomas Beecham.

de la música, al beneficio propio y no al del público. Se vivirá de oropeles y se venderá humo y cenizas al precio de los diamantes. Algo que, no porque no lo veamos todos los días, deja de ser ilegítimo y deleznable. Cuántos divos y qué pocos intérpretes ¿Verdad Teresa? Y qué difícil que alguien expulse del templo a los mercaderes. Se excusarán las mil y una manera de salir del paso sin comprometerse con la verdad. Sin mirar nunca cara a cara al arte. Una visión que no resulta cómoda porque puede ser aniquiladora. Como Sémele quedó abrasada al mirar a Zeus en su verdadera magnificencia, quien no esté preparado para la entrega total será arrasado por la visión del arte en el caso altamente improbable de que alguna vez llegue a vislumbrarlo. Preferirá dedicar sus facultades al cultivo de su personal vanagloria antes que al servicio de una auténtica exigencia artística. Y es que la parábola de los talentos se repite una y mil veces, como todos los arquetipos, a lo largo del tiempo.

Divo o no, la vida de un verdadero intérprete es el trabajo, el estar solo frente a miles de espectadores, pero solo al fin y al cabo con la partitura que ha de desentrañar. No hay ninguna diferencia entre el creador ante la hoja en blanco y el intérprete ante la hoja ya llena. Se trata de la soledad de la responsabilidad, de la penetración en la propia sensibilidad, del vaciarse por y para los demás en un acto casi de inmolación que, si es auténtico, nada ni nadie va a compensar. Ni la fama, ni el dinero ni los honores que, como decía Busoni⁶, no son sino una faramalla que estorba una entrega que es al final para sí mismo o, como mucho, para los demás artistas ¿Cómo va a compensar el que un empresario pueda entregarte un cheque o que a un ministro se le ocurra, si es que se le ocurre, darte una medalla? La creación y la interpretación se dan con o sin eso y, por supuesto, independientemente de ello.

Soledad del intérprete como del creador en el estudio y el desentrañe de la obra o en la creación de la misma; soledad ante cientos de ojos y oídos en el momento de ofrecer las consecuencias del trabajo; soledad en el éxito —cuando lo hay— que nunca es una compensación. Y entre tanto, como apuntó el poeta⁷, el español estará acechando lo sublime con su piedra en la mano. Todo ese trabajo se puede desmoronar con dos líneas al desgaire en una publicación, con dos palabras irónicas al compañero de butaca, con una gracia sin gracia que solamente suele expresar la desazón de tantos como acuden a un espectáculo artístico simplemente a entretenerse con la parte del espectáculo y se topan de frente, desde luego no siempre ni siquiera frecuentemente, con el arte.

⁶ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Aproximación a una estética del arte sonoro)

⁷ Antonio Machado.

Como en el juego de la casa china de la novela de Hermann Hesse⁸, el juego de la inteligencia y de la sensibilidad acaba por ser exclusivamente para los que lo juegan. Porque lo juegan a muerte. Por eso el arte es el único valladar contra la muerte incluso aunque no se libre de ella. Porque ante la muerte, como ante el amor o ante el arte, estamos irremediamente solos. Si no fuera así no estarían tan ligados *eros* y *thanatos*, amor y muerte, ese *Liebestod* que es muy anterior a Wagner. Se muere solo, se ama solo, se hace arte solo.

Al final de todo, el creador y el intérprete ahondan en sí mismos para acabar encontrándose con la verdad. Una verdad que no es en absoluto objetiva –¿hay verdad objetiva?– sino la que brota de lo más profundo de su ser y a la que no se accede sin un largo y entregado esfuerzo. Ni siquiera aunque esa verdad sea sólo suya y sólo se encuentre en lo más profundo de su interior será de fácil acceso, de un acceso vedado a todos salvo a sí mismo si se atreve. Al igual que en relato del escritor praguense⁹, muchos acabarán por descubrir que esa puerta que se cierra y ante cuyo guardián esperaron tanto en vano, estaba reservada sólo para ellos.

La verdad, la verdad del arte, que como siempre, no tiene más recompensa que ella misma. Además, una vez lograda, tampoco desearía otro galardón. Como nos enseña la Historia, por la verdad –la verdad de cada uno– se puede sufrir e incluso se puede morir. Y no hay mucho más. La recompensa no existe ni puede existir. Incluso puede ser negativa, pues, como tú misma has dicho muchas veces, toda buena acción tiene su justo castigo ¿Cómo no va a ser así en el mundo en que vivimos y que, dicho sea de paso, nunca ha sido fundamentalmente distinto ni tampoco mejor salvo en las nostalgias de la mala memoria?

Nadie nos obliga a entregarnos al arte ni como creadores ni como intérpretes. Incluso yo diría que todo lo que nos rodea nos disuade de hacerlo por todos los medios. Pero es una elección propia e irreversible porque nadie que lleve dentro de sí un atisbo de que es capaz de pasar el largo camino iniciático que conduce a esa verdad lo va a eludir. Si así fuera, es que se trataba simplemente de un espejismo. Ningún verdadero artista dejará nunca de asumir su responsabilidad pues si lo hiciera sería ya en sí mismo un testimonio de que no es un artista auténtico. Por eso, en tí, Teresa, saludamos a una verdadera intérprete, o sea, a una verdadera música, es decir, a una verdadera artista.

Bienvenida seas.

⁸ Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel* (El juego de abalorios).

⁹ Franz Kafka: *Vor dem Gesetz* (Frente a la Ley).

PROGRAMA MUSICAL

- Jesús Guridi** (1886-1961) *Seis canciones castellanas (selección)*
Llámale con el pañuelo
No quiero tus avellanas
Cómo quieres que adivine (jota castellana)
- Ernesto Halffter** (1905-1989) *Dos canciones*
La corza blanca
La niña que se va al mar
- Joaquín Rodrigo** (1901) *Cuatro madrigales amorosos*
Con qué la lavaré
Vos me matasteis
De los álamos vengo, madre
De dónde venís, amore
- Joaquín Turina** (1882-1949) *El fantasma (del Canto a Sevilla, opus 37)*
Cantares (del Poema en forma de canciones, opus 19)
Farruca (del Tríptico, opus 45)

Teresa Berganza *mezzosoprano*
Juan Antonio Álvarez Parejo *piano*

Jesús Guridi *Seis canciones castellanas* (selección)

Llámale con el pañuelo

Llámale con el pañuelo;
llámale con garbo y modo,
échale la escarpela
al otro lado del lomo.
Llámale, majo, al toro.
Torero, tira la capa,
torero, tira el capote,
mira que el toro te pilla,
mira, que el toro te coge.
Majo, si vas a los toros,
no llesves la capa *pa* torear;
que son toros muy bravos
y algún torero le van a matar.

No quiero tus avellanas

No quiero tus avellanas,
tampoco tus alefés,
porque me han salido vanas
las palabras que me diste.
Las palabras que me diste
yendo por agua a la fuente;
como eran palabras de amor
se las llevó la corriente.
Se las llevó la corriente
de las cristalinas aguas,
hasta llegar a la fuente
donde me diste palabra.
Donde me diste palabra
de ser mía hasta la muerte.

Cómo quieres que adivine (*jota castellana*)

Cómo quieres que adivine,
si estás despierta o dormida,
¡como no baje del cielo,
un ángel y me lo diga!
¿Cómo quieres que adivine?
Alegría y más alegría,
hermosa paloma,
cuándo serás mía,
cuándo serás mía,
¡cuándo vas a ser,
hermosa paloma,
ramito laurel!
Cuando voy por leña al monte
ole ya, mi niña, y meto en la espesura,
y veo la nieve blanca, ole ya mi niña,
me acuerdo de tu hermosura.
Quisiera ser por un rato
anillo de tu pendiente,
para decirte al oído
lo que mi corazón siente.
Las estrellas voy contando,
ole y mi niña,
por ver lo que me persigue.
Me persigue un lucerito,
ole ya mi niña,
pequeñito pero firme,
Alegría y más alegría,
hermosa paloma
cuándo serás mía,
cuándo serás mía,
¡cuándo vas a ser,
hermosa paloma,
ramito laurel!
¿Cómo quieres que adivine!

Ernesto Halffter *Dos canciones* (Rafael Alberti)

La corza blanca

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.
Los lobos la mataron
al pie del agua.
Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.
Los lobos la mataron dentro del agua.

La niña que se va al mar

¡Qué blanca lleva la falda
la niña que se va al mar!

¡Ay niña no te la manche
la tinta del calamar!

¡Qué blancas sus manos,
niña que te vas sin suspirar!

¡Ay niña no te la manche
la tinta del calamar!

¡Qué blanco tu corazón
y qué blanco tu mirar!

¡Ay niña no te los manche
la tinta del calamar!

Joaquín Rodrigo Cuatro madrigales amatorios

Con qué la lavaré

¿Con qué la lavaré,
la tez de mi cara?
¿Con qué la lavaré?
Que vivo mal penada.
Lávanse las casadas
con agua de limones,
lávome yo, cuitada,
con penas y dolores.

Vos me matasteis

Vos me matasteis,
niña en cabello,
vos me matasteis
vos me habéis muerto.
Riberas de un río,
vi moza virgen,
niña en cabello;
vos me matasteis,
vos me habéis muerto.

De los álamos vengo, madre

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire.
De los álamos de Sevilla,
de ver a mi linda amiga.

De dónde venís, amore

¿De dónde venís, amore?
Bien sé yo de dónde.
¿De dónde venís, amigo?
Fuere yo testigo.

Joaquín Turina

El fantasma (José Muñoz San Román)

Por las calles misteriosas
ronda de noche un fantasma,
dejando un rumor de ayes
y cadenas cuando pasa.
Viéndolo aúllan los perros
y las cornejas se espantan,
rasgando el tul de las sombras
con el filo de sus alas.
Como un desgraciado augurio
se espera la su llegada
y hasta el novio más valiente
al sentirlo se acobarda.
¿Dónde va y de dónde viene?
De cierto no se sabe nada;
más dicen que es el amor
que anda vestido de máscara.

Farruca (Ramón de Campoamor)

Está tu imagen, que admiro,
tan pegada a mi deseo,
que si al espejo me miro,
en vez de verme te veo.

No vengas, falso contento,
llamando a mi corazón,
pues traes en la ilusión
envuelto el remordimiento.

Marcho a la luz de la luna
de tu sombra tan en pos,
que no hacen más sombra que una
siendo nuestros cuerpos dos.

Cantares (Ramón de Campoamor)

Más cerca de tí me siento
cuanto más huyo de tí,
pues tu imagen es en mí,
sombra de mi pensamiento.
Vuélvemelo a decir,
pues embelesado ayer,
te escuchaba sin oír
y te mirara sin ver.

