

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 70 AÑO 2009

TEMA 6: CANTANTES, INTÉRPRETES, DIRECTORES

TÍTULO: **LEO SLEZAK: “MEMORIAS” (Selección)**

AUTOR: *Leo Slezak*

*El amado Señor me ha concedido cuatro gracias
a lo largo de mi vida: ...mi voz ... mi mujer ...mis hijos y ... mi humor,
éstas son las que me han ayudado a soportar
las horas difíciles que no le faltan a todo mortal.
Por esto quiero estar agradecido de todo corazón.*

25 de abril de 1940

ALGUNAS ANECDOTAS WAGNERIANAS

“OCASO DE LOS DIOSES” EN LONDRES

¡“Ocaso de los Dioses”! En el podio Felix Mottl. Se levanta el telón. La sala de los Gibichungos. Guttrune, Günther y Hagen deben encontrarse reunidos entorno una mesa, y Günther debe dejarles claro a los dos que está aposentado junto al Rin.

Pero Hagen y Gunther no se encuentran allí.

La Sra. Reuss-Belce, Guttruna está sentada sola, dirigiendo un rostro, imagen de la desesperación, a Mottl. La música continua, esta a punto de llegar la entrada de Günther, y siguen sin aparecer ninguno de los dos.

Mottl abandona la batuta, y gruñe bastante claramente: “¡Miserables, que desbarajuste!”

La pausa dura unos inacabables minutos, muy duros de aguantar en tal situación, finalmente Günther se precipita corriendo, y sin aliento canta: “Así, me encuentro aquí, en el Rin.” Después que Hagen, con un torcido plumero en el casco, llega a su sitio y dice sus frases, todo vuelve a estar en orden.

Al público londinense esto no le molestó mucho ya que todavía no habían llegado. En Londres y también en América la gente normalmente llega en el segundo acto y antes del tercero ya se marcha.

Pero regresemos al “Ocaso de los Dioses”.

Entro, como Siegfried acompañado del noble caballo Grane. A mi pregunta: “¿Dónde dejó mi caballo?” Hagen contesta rápido: “Yo le daré descanso”. Coge el caballo de tiro medio muerto y quiere conducirlo a la antigua cuadra germánica. Pero la puerta del establo del decorado solo está pintada. Realmente no hay ninguna salida. Así, ¿dónde puede llevar al penco?

Por el fondo corre el Rin, o sea que no se puede, así no le queda otra solución a Hagen que llevar el caballo al dormitorio de Gutruna.

LA SUBLIME MILKA TERNINA

Después del primer acto de un ensayo general en el “Prinzregententheater”, estábamos sentados en el cuarto de estar de actores esperando el cambio de escena.

Entonces entró Possart.

Nos levantamos todos respetuosos.

Llevaba en la mano un bocadillo de salchicha, y dijo campechano: “Sí, sí, queridos, también los Intendentes Generales deben almorzar.”

Después que respetuosos nos dimos por enterados, se sentó con nosotros y empezó a hablar entusiasmado sobre la gran cantante Milka Ternina.

“¡Esta Ternina es una mujer magnífica, una artista maravillosa, una enviada de Dios ... como anda, como flota, ¡hay, y como canta ... una bendición de mujer! ¡Debemos sentirnos todos felices por ser contemporáneos de la Ternina!”

En este momento se abrió la puerta y el criado del teatro, Strehle anunció: “Señor Intendente General la Sra. Ternina acaba de cancelar el “Lohengrin” de hoy.”

En el mismo tono exaltado Possart dijo: “¡Esta canalla sin talento me llevará a la tumba!”

¡VIVA SLEZAK!

En Viena había la costumbre que mientras los cantantes saludaban ante el telón el público gritase los nombres de sus favoritos. Cuando nos dirigíamos al proscenio para saludar, al pasar ante los micrófonos instalados a cada lado del escenario yo siempre decía: “¡Viva Slezak!” Esto creó escuela, y tras el “Tannhäuser”, Wolfram gritó también su nombre: “¡Viva Jerger!”, yo añadí: “¡No Jerger, solo Slezak ...viva!”. Esto cogió tales dimensiones que en el futuro el técnico de la radio, así que sonaba el último acorde desconectaba la transmisión. ¡Fuera con las ovaciones autoproclamadas!

UN SIEGFRIED DEMASIADO JOVEN

En el tercer año me adjudicaron el papel del joven Siegfried. Robinson se puso furioso y dijo que no debía hacerlo. “Tu voz de tenor lírico que solo se encuentra cómoda en las notas altas, no está preparada para este papel situado en la posición central, y más porque debido a tu juventud esta posición es naturalmente insuficiente.” Todos los esfuerzos de Robinson para que me retirase del papel fueron inútiles.

Robinson tenía razón. En el primer acto llegué al límite, la voz sonó áspera y rota, en el segundo las frases poéticas de los murmullos de la selva fueron algo mejor, en el tercero llegue a mi último aliento, se podía ver el movimiento de mi boca, pero ¡no se escuchaba nada! A pesar de esto tenía que cantar este papel criminal tres veces a la semana. Me dirigí al Director y le dije que no era capaz de cantar tres veces a la semana el “Siegfried”, que para esto era demasiado joven. Él opinó obstinado: “¡Vamos, vamos, con más edad no podrá cantar ningún Siegfried. Entonces ¿cuándo quiere cantarlo? Esto se ha de hacer de joven.”

Para terminar con la obsesión del Siegfried dije que estaba enfermo, mis amigos me prestaron unos cien Gulden y me marché de viaje. Cuando regresé dije que no cantaré más el Siegfried ya que ponía en peligro mi voz.

En los ensayos de mi primer “Siegfried” colocaron un gran dragón para la lucha. Era de papel maché y dentro había dos tramoyistas que movían el monstruo.. En la lucha yo saltaba como un loco de aquí para allá, era un actor muy activo y clavé mi espada Notung con tal fuerza en el vientre del dragón que se escuchó un grito en su interior y el animal dejó de moverse, la música se detuvo y salió un hombre por la portezuela.

El otro no pudo ya que lo había herido de tal manera que tuvieron que llevarlo al Hospital. Me sentí profundamente afectado y lo acompañe, respiré cuando el médico constató que no era una herida grave y que el hombre estaría bien en pocos días.

La noticia de este suceso se extendió por la ciudad como un reguero de pólvora, y muchos creyeron que Slezak , con su espada había matado a cuatro tramoyistas. Ya entonces había gente alarmista.

NUEVOS PROBLEMAS CON SEGFRIED

La Temporada de Breslau llegó a su final, y a mediados de Mayo salimos para Londres, por primera vez hacia el gran mundo. Me habían contratado para “Lohengrin”, “Tannhäuser” y por desgracia “Siegfried”.

“Tannhäuser” y “Siegfried” los dirigiría Felix Mottl y “Lohengrin” el entonces famoso italiano Mancinelli. La primera impresión de la Ópera londinense, fue para mi decepcionante, acostumbrado a prepararlo todo con seguridad con los debidos ensayos.

La noche de mi primera actuación en “Lohengrin” la supe por medio de una hoja de reparto, ningún ensayo ... nada. Sin conocer a mis compañeros, sin conocer los decorados ni las indicaciones escénicas, empecé y en los intervalos del canto me fui presentando a los demás. Tomé mis posiciones y actué según tenía por costumbre, intentando dirigirme a los otros de manera que no se organizase un caos. La lucha con Telramund-Bertran, fue un monótono golpear uno con otro. Estuve muy contento cuando pude ponerle la espada sobre el pecho y darlo por vencido.

El famoso Mancinelli, no me pareció tan famoso, aun que yo solo venía de Breslau. La representación fue un mal trago dentro de una gran ostentación. Un puré de patatas aguado y sin sol, servido en una bandeja de plata transportada por unos camareros con chorreras de oro.

Como es normal en estos Teatros de Ópera internacionales cada ópera se da en su idioma original, y había tres coros, uno alemán, otro italiano y un tercero francés. En las óperas alemanas el coro alemán estaba delante cantando en alemán. Detrás se colocaban los italianos y los franceses que cantaban en italiano y en francés. En la óperas italianas estaban delante los italianos y en las francesas los franceses.

Ahora bien, la interpretación musical en los distintos países es fundamentalmente distinta. Los alemanes son precisos, educados en una gran exactitud rítmica; los italianos, bien instruidos pero extraños a nuestros sentimientos, en una forma discrepante a la nuestra, mientras los franceses no toman de forma tan estricta la exactitud y el valor de las notas, especialmente en óperas no francesas. Cuando sin excesivos ensayos se reúnen todos juntos ante el público, y cada cual mantiene su punto de vista pueden imaginar lo que llegaba al oído de un experto.

El difícil coro del primer acto de "Lohengrin": "Mirad, un cisne ... y un caballero dentro ...", que es en si mismo muy peligroso y que hasta en grandes Teatros deja mucho que desear, allí era un increíble desbarajuste. Primero terminaban los alemanes, los italianos seguían todavía con algunos compases, a continuación los franceses rezagados e indecisos, decían la última palabra. Realmente desconsolador. Pero esto molestaba poco al famoso Mancinelli, sonreía satisfecho de si mismo y se acariciaba su bonita y cuidada barba, blanca como la nieve.

Naturalmente el personal solista era de primera clase, absorbidos de todos los mejores Teatros de Europa. Con esto no quiero decir que entonces yo me considerase de los mejores, pero ya que estaba dentro fui uno de ellos.

Mi Elisabeth y mi Elsa fue la famosa Ternina, una artista de pura sangre que creaba unos personajes magníficos, de gran nobleza, con una voz espléndida capaz de los más nobles acentos. Me producía una gran exaltación estar en escena con una mujer como ella.

Mi Brunilda en "Siegfried" fue la Brunilda del momento en Bayreuth, y el Mime, Hans Breuer, también de Bayreuth. De todas maneras yo entonces no podía introducirme en el estilo de la escuela Bayreuth. Todos los cantantes que no han sabido apartarse a tiempo del llamado "estilo Bayreuth", pronto han desaparecido de las escenas, llegando como máximo a ser ayudantes de los regidores o modestos empleados del Teatro. El ejemplo más evidente era el tenor Alois Burgstaller. Cantó dos o tres temporadas en los Festivales y su carrera terminó. Los jóvenes tenían que gimotear durante todo el invierno sus papeles a plena voz, bajo la dirección del Director General de Música Kniese, el Papa Musical y confidente de la Sra. Cosima Wagner, hasta que sus tripas salían por todos sus orificios.

El canto wagneriano, sobre todo en el “Anillo” y “Tristan”, es una cuestión peligrosa para la voz si no se trata con una sabia gradación que solo es posible alcanzar en una cierta madurez. Es absolutamente mortal cuando un órgano joven es maltratado y forzado, como sucedía entonces con el método de Kniese.

Cuantas bellas voces han sido destruidas y han terminado su carrera antes de empezarla. Felix Mottl era un Bayreuthiano furibundo, pero no estaba de acuerdo con el método Kniese.

Yo tenía que cantar el Siegfried joven sin ningún corte, un tormento sin igual para el cantante y también para el oyente. Me sentía profundamente desgraciado y rogué que se hiciesen los habituales cortes. Mottl lo rechazó, quería mostrarles por una vez a los ingleses el Wagner correcto.

Por suerte tanto en el primero como en el segundo acto no había nadie en la sala, en el tercero me encontraron “lovely”; yo era joven, bien plantado y además no llevaba las mallas color carne con viejas arrugas que hacían que las piernas pareciesen un acordeón. Pecho y piernas desnudas eran entonces una gran proeza. En el último acto me limité a abrir y cerrar la boca sin emitir ningún sonido.

La crítica me elogió, me presento como alguien que había nacido justamente para cantar el Siegfried, y saludó efusivamente que se hubiesen evitado todos los cortes y que finalmente se hubiese dado la obra del Maestro en su forma original. El crítico también estuvo solo en el segundo acto de la representación cuando un oyente le dijo a otro: “Se debería escuchar el “Siegfried” sin cortes más a menudo para poder llegar a la decisión de ...¡no volveré nunca más!”

Cancelé la siguiente representación, deje el honor a otro colega que fue llamado rápidamente de Bremen y que no tardó en exhalar los mismos jadeos en los mismos lugares que yo.

Fue mi último Siegfried, ni amenazado con una pistola volvería a cantarlo.

OTRAS ANECDOTAS

RECUERDO DE UN PEQUEÑO SUCESO

En Viena, durante una media hora, una muchacha chilló y rebuznó a Hugo Wolf y a Franz Schubert de tal manera que estos dos ilustres muertos se revolviéron como ventiladores en sus tumbas.

La bendita muchacha cantaba descolocada, respiraba cortando las palabras, o sea martirizó a los queridos oyentes. Fue acompañada al piano por el co-rrepetidor de la Ópera, Profesor Meller.

Me puse tan furioso que llamé a la Radio y pedí que acudiese al teléfono el Profesor Meller.

“Hallo, aquí Meller.” “Aquí Slezak, querido amigo acabo de escuchar el programa y me pregunto si a usted no le es posible encontrar una hacha para matar a esta maravillosa cantante.”

“¿Cómo dice, por favor?”

“¡Una hacha, una guillotina!”

“¡No entiendo nada!”

“¡Un cuchillo de carnicero para degollar a la soprano!”

“¡Oh! Señor Kammersänger, la dama estará encantada que usted esté tan contento, se encuentra a mi lado, dígaselo usted mismo.”

Entonces se escuchó en el teléfono: “Señor Kammersänger el profesor Meller acaba de decirme que usted está tan contento, que me ha encontrado tan brillante, le doy las gracias, no puede imaginar la alegría que me ha causado su amable llamada. Soy muy feliz por haberme encontrado tan bien de voz. ¡Se lo agradezco de todo corazón!”

Me quedé sentado ante el teléfono completamente atontado, y no tuve otra solución que decirle a la muchacha un par de palabras amables,

Cuando encontré a Meller en la Ópera y se acercó a mi sonriendo sardónicamente, le di un pisotón tan fuerte en el pie derecho que durante semanas solo pudo utilizar el pedal izquierdo del piano.

ROBO EN VIENA

Cuando en Otoño regresé volvieron de nuevo los contactos con el Juez de Instrucción que me aconsejó que debía ir a la cárcel para entrevistarme con los detenidos y apelar a su conciencia ya que seguían negando su participación en el robo.

En la cárcel me llevaron a una fría sala de entrevistas, donde no tardó en aparecer una hilera de hombres que me dieron la bienvenida.

Les dirigí unas amables palabras: "Señores, las cosas de valor pueden quedárselas, entiendo que para ustedes esto no es fácil de hacer, pero devuélvanme los recuerdos que no tienen valor para otras personas. Con esto me darán una gran alegría."

Al escucharme todos pusieron su mano sobre el pecho y aseguraron con una mirada de sinceridad: "Pero, Señor Kammersänger, nunca le robaríamos nada a usted al que admiramos tanto. Nos hemos reído mucho con usted en el cine, ponemos constantemente discos suyos, nunca haríamos una cosa así, en todo caso iríamos a otras casas."

OBLIGADO A ADELGAZAR

(Carta a su hijo). ...O sea, nos encontramos en el Priessnitzsanatorium en Gräfenberg. He dado en el clavo al darle el nombre de "Sanatorio de No Comer Nada". Debo confesarte que yo también me aprovecho de ideas extrañas. El nombre de "No Comer Nada" hace ya años que existe y no por parte mía.

La circunstancia de permanecer absolutamente delgado produce unos dolores de los cuales tú, insolente, no tienes ni idea.

Estoy hambriento.

Realmente estoy hambriento, y cualquier intento de ir al tendero para aliviar la situación queda ahogada ya al nacer por tu madre, que no me abandona ni a sol ni a sombra.

Pero ante todo quiero explicarte punto por punto la cura y con ello el núcleo de mis penas.

Aquí todo es muy bonito, tenemos una habitación cómoda con un gran balcón, todo el mundo es bueno y amable, pero cerca hay obras en construcción. No en el sentido normal de la palabra, se construye sobre roca. A cada momento hay explosiones de dinamita. Con esto todo retumba y estalla como en la guerra. Uno se estremece continuamente y llegas a sentirte interesado por saber quién ha ganado. También nos

asustamos si no disparan y nos estremecemos sin motivo. Nos toman por víctimas del mal de San Vito.

Algo más lejos hay unas máquinas trituradoras de grava. Crepitan y rugen de manera que con los nervios destrozados treparías por las paredes, convirtiéndote en escalador de fachadas.

Pero todo esto no es nada comparado a las innumerables carretillas que silban y gimen de tal manera que uno siente deseos de lanzarse sobre una espada.

Este es el motivo por el cual no es posible encontrar una espada en todo el sanatorio. Bajé y pedí a los 42 conductores de carretillas que engrasasen las ruedas y los soborné con dinero. Inútil. Continuaron silbando y el dinero fue dinero perdido. Ahora bien, en los próximos años, cuando la construcción, supongo majestuosa como el Walhalla, esté terminada, será magnífico.

A mi no me verán nunca más.

Primero me pusieron delante de una pantalla y me radiografiaron. Por la radiografía se vio que estaba demasiado gordo y debía adelgazar. Antes de hacer esto parece no se habían enterado. Después me metieron una goma por la boca, cosa extraordinariamente desagradable. La seguridad que el médico me dio que había sido bien esterilizada no cambio para nada la horrible sensación. A esta goma le fue conectado un conducto por el que debía inhalar oxígeno. Científicamente a esto se le llama: tasación del metabolismo.

Este metabolismo decidió que no debía comer nada.

La distribución del día es muy interesante y agotadora.

A las cinco de la madrugada un hombre, poco amable, me envuelve en una sábana mojada y encima enrolla tres mantas, lo mismo que un Strudel de manzana. Si una mosca se pone sobre mi cara tengo que pedir auxilio. Un asistente acuático viene a echarla. No puedes sospechar hijo mío lo inteligente que puede llegar a ser una mosca. Cuando el asistente llega se va volando, cuando este se marcha, vuelve de nuevo, se sienta en mi nariz y cosquillea.

Para volverse loco.

Así debo permanecer una hora, me aconsejan que me adormezca, si no lo hago la cosa sigue lo mismo. Después me sientan en una bañera y el hidráulico mencionado

más arriba me frota con un cepillo. Al final nos dirigimos a una balanza, y resulta que he ganado medio kilo.

Tras este feliz resultado voy a mis aposentos, me visto de forma tan aparatosa que la gente al verme exclama admirada, como el coro de "Lohengrin": "¡Mirad, que bello es!"

Después del desayuno se juega al tenis. En el tenis siempre hay espectadores que se desternillan de risa. Me fotografían mucho, cosa muy desagradable, ya que es fácil constatar lo horrible que aparezco en según que circunstancias. Estas fotografías son vendidas por el barbero del lugar, y me las traen para que las firme. Con esto le roban a tu padre toda su aureola de gran trágico.

Querido hijo, entonces me toca correr. Se debe ir de una a otra de las fuentes que se encuentran esparcidas por el lejano y oscuro bosque y que solo se pueden alcanzar con un guía turístico.

A esto se le llama, ir de paseo.

Cuando se llega a una de estas fuentes debes volver de nuevo atrás por el mismo camino de cabras que ya has hecho. A mi estas fuentes me caen gordas.

¡Ay muchacho! Algo más lejos se encuentra una colina a la que también tengo que subir. Justo acabo de sentarme para descansar un poco cuando un amigo de Brünn dice: "¡Leo, la vuelta a la colina!" Tu querida madre gorjea. "¡Leo, la vuelta a la colina!" Los demás huéspedes, todos muy educados, dicen a coro: "¡Señor Kammersänger, debe dar la vuelta a la colina!" La palabra colina desencadena en mi un mar de bilis.

Cuando llueve, según las reglas, para dar la vuelta a la colina se debe ir en bañador.

Entonces viene la comida.

A mi lado, delante y detrás, comen de lo mejor, yo tengo un recuadro sobre la mesa con tres tiras verdes. Esto significa ... estricta dieta. Sitúan ante mí cantidades homeopáticas de unas cosas que normalmente rechazaría indignado.

Todo sin grasa, hecho con sacarina, y cantidades de ensalada, hecatombes de ensalada ... pronto seré un cabrito. Y debo permanecer sentado mientras los demás terminan su comida.

Así pasa el día, con sábanas mojadas, fuentes, colina, ensalada y hambre.

Al fin llegó la hora de las despedidas.

DESPEDIDA DEL TEATRO

Nada dura eternamente, todo tiene un final.

Después de cumplir los sesenta años, el 1 de Septiembre de 1934, solicite mi jubilación, renuncié a la Ópera de Viena, a la que pertencí 34 años.

Fue en Abril de 1934, pero todavía tenia que cantar diez representaciones hasta el cumplimiento de mi contrato.

Canté "Otello".

Me encontraba en muy buen estado de ánimo, el público era excepcionalmente cálido, los finales de acto fueron entusiásticamente aclamados, y justo después del Juramento me vino a la cabeza que esta noche podía ser un fantástico acorde final.

Al terminar la ópera, cuando regresé a casa, le dije a mi mujer: "Liesi, hoy he cantado por última vez. Renuncio a las últimas diez representaciones, ya que una noche tan bonita como esta no la tendré más antes de mi despedida."

Lo entendió y estuvo de acuerdo conmigo. Fue una decisión difícil ya que no es una pequeñez poner punto final a una vida artística tan rica. Pero estaba decidido, y a la mañana siguiente comuniqué la decisión a mi Director. Le pedí que no me pusiera más en el programa, que podía estar seguro que no cantaré más.

Quedó sorprendido y dijo: "Pero Slezack, no puede desaparecer sin más después de 34 años, sin despedirse de sus vieneses."

Repuse: "Mire usted, querido señor Director, nunca voy a entierros porque me ponen triste, entonces, ¿por qué tengo que asistir a mis propios funerales? Cada noche al entrar en mi camerino, contaría: todavía te quedan ocho, ahora siete, seis noches. Esto me pondría de un mal humor indecible, mis actuaciones también sufrirían, y al llegar a la despedida ... no podría cantar ni una nota. He asistido a muchas despedidas de camaradas, y me he prometido no pasar por este dolor. Ayer tuve una noche excepcional y con ella quiero poner el punto final."

También le pedí que no se comunicase nada a la prensa, ya que entonces llegan las necrológicas. Sé por experiencia que estas necrológicas permanecen, y en estos casos yo mismo he podido comprobar que el artista muerto no conocía exactamente en lo que fallaba.

“Dejen que me marche tranquilamente. Renuncio muy a gusto a continuar vivo en los anales de los Teatros de Ópera y que se escriba mi nombre en letras de oro en el libro del Teatro del Estado. Sé que cuando las puertas se cierren tras de mi no podrá hablarse de una supervivencia. Simplemente ya no estaré más allí y ...fin.”

Finalmente me dio la razón y me ayudó amablemente a realizar mi deseo, por lo cual le estoy muy agradecido.

Me he marchado en plena posesión de mis facultades. Se cumplió mi ardiente deseo de no cantar como un viejo cantante que provoca compasión.

Lo que me hizo más fácil el abandono de mi fantástico trabajo y de la querida ópera fue mi trabajo en el cine.

Por todo esto doy gracias a Dios desde el fondo de mi corazón.

NUEVA CARRERA EN EL CINE

Cuando en Berlín estaba haciendo el Alcalde Nasoni en “Gasparone”, una noche apareció en mi camerino un productor cinematográfico que me preguntó si me veía con ánimo para hacer un papel cómico en una película.

Acepte contento y al cabo de unos días me encontré por primera vez en un estudio cinematográfico, para mi un nuevo e interesante mundo.

Mi primer papel fue el de un celoso diplomático al cual su encantadora y joven esposa le pone una cornamenta en la cabeza. La película se titulaba: “La Esposa del Diplomático”

Este primer intento fue un éxito, y así me encontré en una buena situación como interprete de viejos chiflados, bocazas y fanfarrones.

Soy un buen intérprete en el terreno de malhumorados pendencieros, solterones y cocheros de fiacres. En estos trabajos me encuentro indeciblemente bien. Mis desconsiderados camaradas dicen que cuando interpreto un príncipe soy también un cochero.

Pura envidia.

Solo mi querida esposa no estaba de acuerdo con este comentario. Sufría cuando la gente se reía conmigo, cosa que no era sorprendente ya que hacía décadas que estaba acostumbrada a verme como sublimes y luminosos héroes que acompañados

por la música ganaban batallas, y que tres veces a la semana morían como enamorados.

Las maravillas de una música sublime la habían acompañado junto a mi durante toda su vida de casada y ahora encontraba que este cambio era una regresión.

Por suerte yo opinaba de manera distinta. Veía cumplido el sueño de mi primera juventud, el de ser cómico, y ahora, ya viejo, la cosa se realizaba de manera satisfactoria.

Tras cuarenta años de trabajo, el cine no tenía para mi la necesidad de ganar dinero, sino que se trataba sobre todo de mi bienestar espiritual. El trabajo me mantiene joven y hace que no piense en que mi trayectoria esta llegando al momento decisivo.

Aun que no tenga mucho más que ofrecer, siempre es mejor que como viejo y amargado pensionista instalarme en cualquier parque para dar de comer a los peces de colores, irritado por los tenores que han heredado mis puestos de trabajo.

Cuando el 1 de Septiembre de 1934 me despedí de la querida Ópera de Viena , mi mujer comprendió al fin la bendición que era para mi este cambio y hoy se alegra junto a mi cuando la cosa funciona y tengo éxitos en el cine.

Así, una película siguió a otra, permitiéndome dar un vistazo a este mundo, y permitiéndome hablar ahora sobre ello.

Me adapté de inmediato, y no puedo imaginar haber hecho otra cosa que brillar en la pantalla.

Quiero llegar a los 145 años y morir en el estudio, ahora bien, por sentido del deber, quiero hacerlo después de haber rodado la última escena para que la película pueda estrenarse. Lastima que en el estreno no podré salir a saludar porque estaré muerto.

El mundo marcha deprisa, y la gente olvida pronto. Cuando ya no estas en escena al poco tiempo nadie sabe que alguna vez has existido.

Viví un pequeño ejemplo en Biny de Rügen donde pasé algunos días de descanso. Estaba sentado con mi mujer en un banco, mirando el mar, cuando pasó ante nosotros una pareja.

La mujer golpeó con el codo a su esposo y le dijo: “¡Mira ... uno que sale en el cine!”

La mía se indignó. Ella hubiera querido escuchar: “¡Mira ... Otello, Lohengrin o Tannhäuser!”

También sucedió en Berlín, tras una película en la que hacía mi último cochero; una dama en el Kurfurstendamm dijo señalándome con el dedo: “ ¡Hombre, es increíble! ¡Estos inútiles han permitido que este hombre haya cantado ópera durante cuarenta años!”

Parece que de mi carrera como cantante, que seguro fue muy buena, no ha quedado gran cosa y que un numero cada vez menor de amantes de la música recuerda mis noches operísticas y mis conciertos. La gente recuerda lo que eres y no lo que fuiste. Me he adaptado a esto rápidamente, y puedo constatar con alegría que pocas veces en la vida me he sentido tan feliz y contento como ahora.

Todas las grandes angustias del oficio de cantante han sido eliminadas. El doloroso miedo por saber si estaría bien de voz, si lograría que el trabajo realizado ante esta incesante creación daría resultado y podría transmitirlo al público debidamente.

Esto nunca se lograba del todo. Los nervios devoraban siempre un gran tanto por ciento. El eterno miedo al resfriado, a la más leve corriente de aire, a los problemas creados por un posible constipado.

Lograr permanecer en tu elevado puesto, ya que es mucho más fácil llegar a las alturas que permanecer en ellas.

La ambición que corroe el cerebro no cesa, se debe renunciar a todo lo que hace la vida agradable.

Esto queda todo tras de mí, por primera vez vivo una vida que me da alegría, fumo todo el día lo que me apetece y estoy sentado en plena corriente de aire sin darme cuenta.

Si alguna vez estoy ronco, si estoy constipado, estoy más alegre que unas castañuelas y ante esta ronquera me desternillo de risa.

LOS QUE HACEN POSIBLE LA OPERA

LOS REGIDORES

Los regidores, de los cuales tantos he conocido, merecen un capítulo aparte.

Cuantos tipos de esta vieja y digna especie están inscritos en mi libreta de apuntes.

Van desde los que se limitaban a dar las indicaciones más precisas, hasta los más

modernos que realizan grandes trabajos y que son auténticos consejeros y ayudantes de los intérpretes.

Desde luego antes esto era mucho más fácil. En los Teatros antiguos no había excesivas exigencias para el regidor, todo se depositaba en manos de los cantantes.

En Brünn, como joven principiante, tuve un viejo y querido regidor que había actuado durante muchos años como bajo bufo, además de como director de escena. Tanto cantando como hablando tenía un fuerte acento del dialecto bohemio. En una palabra, hablaba en chino. Por ejemplo, como Heraldo en “Lohengrin”, cantaba: “Härt Grafen, Fraie, Üdle von Brabant, Känig Heindrich kam zur Stadt etz.” Su prosa, en las óperas con texto hablado, era también de este estilo.

Antes de marcharme de Brünn para ir a la Ópera Real de Berlín, debutó un joven tenor de Praga. Como primer papel cantó “Lohengrin”.

Tras la representación, sentados en nuestro punto de reunión, apareció el regidor y le preguntamos por su opinión sobre el debutante.

“Bien, la voz es bonita, tiene buen aspecto, una agradable figura, solo su dialecto molesta ...bohemiza”

Como regidor, valía mucho para los principiantes.

Se dio la opera Stradella, canté por primera vez el protagonista. En el ensayo con orquesta, entraba en una góndola con una mandolina colgada al cuello, me acompañaban algunos compañeros del coro que junto a mi perseguían la finalidad de dar una serenata a mi amada.

Antes de empezar a cantar tenía un largo prelude en pizzicato que utilice para actuar. Avancé, miré hacia el balcón de la amada, indiqué con gestos que la querida todavía no estaba allí, me volví hacia los demás venecianos y les comuniqué con amplia y barroca gestualidad, que no la había visto, ellos también sintieron pena, pero me aseguraron- también con gestos – que seguro vendría.

Fue una actuación de tercera clase.

Sin un plan determinado seguí pulsando las cuerdas de la mandolina, bailoteé hacia delante y así rellené el interminable prelude.

Súbitamente se escucho la voz del regidor desde la oscura platea. “¡Pero Jesús y María, Slezasku ¿qué hace, es que está loco? ¡Esto es increíble! ¡Permanezca quieto y espere su entrada, nos ha puesto nerviosos a todos!

Por suerte, tenía unas reservas de actor que mi gran fanatismo interpretativo no dañó. Pasaron por mi gran cantidad de nuevos estudios y revisiones de viejas óperas. Esto ofrecía a los regidores un campo abonado para sus originalidades. Todo lo que antes estaba a la derecha se puso a la izquierda. La cosa se ensayaba tres veces y con esto terminaban los preparativos.

En la representación los actores chocaban entre si ya que no habían captado lo nuevo y no habían olvidado lo viejo. Se pisaban, equivocaban el camino, y como cada uno estaba convencido que hacía lo correcto empezaban las discusiones. Entonces, la crítica decía con razón, que la nueva producción recordaba mucho la antigua.

En la dirección escénica se pasó por diferentes modas.

Recuerdo la época en que era un crimen cantar de cara al público, se debía hacer de espaldas para parecer más natural y para convertirte en un actor dramático. Al que no hacía esto se le calificaba “el que canta de espaldas al decorado”, y decían: este tonto tenor lanza las notas a la cara de la gente y no sabe actuar. Esto duró poco ya que el cantante está allí para que se le oiga, cosa que no sucede si canta de espaldas. Ahora solo se canta de espaldas cuando no se sabe el papel, y se espera que el público no lo note.

Después llegó el periodo de las escaleras. Continuamente aparecía una escalera de quince y hasta de veinte escalones ... a la derecha y a la izquierda se encontraba una única mancha de color, un árbol estilizado con algunas ramas secas ybasta.

Hace muchos años canté en la Volksoper de Berlín un “Lohengrin”.

Antes no había visto el decorado, y cuando tras todas las consabidas llamadas, me dirigí a mi puesto como Caballero del Gral e intenté subir a la barquichuela del cisne me encontré con un estilizado ganso de papel del tamaño de un pato poco desarrollado, y tras él una navecilla del tamaño de una caja de cigarros, estrecha, bamboleante, ni segura para el tamaño de un niño. En mi rostro, enmarcado por una barba rubia, apareció el espanto. Busqué al encargado de escena y le pregunté como era posible que el fabuloso caballero se situase en esta caja de cartón sin perder el equilibrio.

Que demonios haría cuando bajo una luz resplandeciente apareciese en esta miserable embarcación y no lograrse salir sin la ayuda de 16 forzudos brabantones.

Estaba destrozado.

El director de escena me tranquilizó: “Venga hombre, no esté usted tan disgustado, alguien sujetará el cisne, los vasallos se situaran delante de la orilla, y taparan su llegada, de esta manera se solucionará el asunto.”

No había tiempo para más, llegó mi música, me dieron un empujón y salí corriendo junto a la navecilla que empujaron demasiado deprisa, por lo cual llegó a su sitio antes que yo.

Entonces apareció la segunda sorpresa. Busqué la acostumbrada escena. Al terminar la despedida del cisne me encontré en lo alto de una escalera que ocupaba todo la anchura del escenario, y por delante llegaba hasta la concha del apuntador. Los escalones, que habían sido calculados para pies de niños, eran tan estrechos que solo podía situarme de perfil.

En mi agitada vida operística me había encontrado ante situaciones sorprendentes, pero esto me desconcertó al máximo.

Tuve que sostenerme apoyando con fuerza el pie izquierdo, y en la lucha con Telramund fue más importante no romperme una pierna que vencer al enemigo.

Cuando terminó el acto respiré, y me dirigí cojeando a mi camerino donde le dije mi opinión al regidor sin la menor reserva. Entonces él me dio una conferencia sobre como era preciso intentar que el espectador esté dedicado exclusivamente a la magnífica música sin distraerse con el oropel y las fruslerías escénicas. Así el mensaje llega triunfante al oyente sin que este se concentre en los decorados, “Y sobre todo, veo que usted está indignado, pero...que otra opción encontraría si le digo que no hay dinero, o sea, ¿cómo podríamos costear los decorados?”

Esta noche ha quedado grabada para siempre en mi memoria.

Esto tenía que pasarme precisamente a mi, el que pisa los escalones con sumo cuidado y coge el ascensor para subir al entresuelo, siempre que haya uno. Tuve que cantar toda la noche, embutido en mi plateada armadura, subiendo y bajando de lado y con la lengua colgando.

¡Horrible!

En esta época los regidores se dedicaron a hacer toda clase de originalidades, intentando superarse los unos a los otros.

En Frankfurt, durante un tiempo, se hizo "Lohengrin" sin cisne, basándose en unos locos, incomprensibles e inventados puntos de vista filosóficos. Lohengrin no debía ser un personaje deslumbrante, le pusieron una armadura de un plateado oxidado que le daba la apariencia de un paleta. Se intentó hacerlo todo feo, evitando cualquier luminosidad. Esto tampoco duró mucho ante el enfado del público.

Entonces llegó la época oscura.

Nada de luz en escena, todo oscuro, sombrío. La gente se aburría porque no veía nada. Se increpó, se protestó ...todo fue inútil. Hasta que el público dejó de asistir, y los ingresos empezaron a disminuir. Entonces los modernos que hacían estas cosas desaparecieron, y todo volvió a la normalidad. A los regidores no les quedó otra solución que resignarse pero calificaron al público de una horda de ignorantes con muy mal gusto.

Nosotros, los normales, nos pusimos muy contentos.

Así, una época siguió a la otra y al ojear mi diario de más de cuarenta años, puedo ver que en la vida todo cambia, y que a la corta o a la larga se encuentra de nuevo el camino hacia lo sano.

LOS DIRECTORES DE ORQUESTA

Para nosotros, los cantantes, esta es la persona más importante, con él debes estar siempre en buenas relaciones. Antes, el director de orquesta era el pequeño entre los grandes. Debía someterse a los antojos y malos hábitos de los cantantes famosos, adaptándose a la deformación de los tempi solo para causar unos estúpidos efectos. Gracias a Dios esto ha cambiado a partir del momento en que se les exige más arte a los cantantes. Aparecieron personas autorizadas, que ante el obstinado cantante, apelaron a su conciencia artística y si no podían lograrlo de otra manera hacían que sus camaradas se burlasen de él para devolverlo así a la línea correcta.

Mi primer director de orquesta en Brünn fue Paul Thieme, un prusiano. Él no permitía ningún cambio, todos debían saber sus papeles exactamente y forzosamente debían supeditarse a sus conceptos y a su firme dirección. Para mi, joven principiante, esto fue muy importante. Aprendí disciplina y sentido del deber, cosas que en épocas pasadas no eran muy corrientes en los Teatros de provincia austriacos.

Después llegaron los grandes directores, que gracias a su genio se convirtieron en famosas estrellas. Yo canté bajo la dirección de todos estos grandes maestros y puedo valorar la bendición que fueron para la música. Ellos sabían como hacer evidente todo el valor de una obra, y así en los ensayos nos llegaba, gracias a ellos, una extraordinaria luminosidad que seguíamos con entusiasmo.

Para descanso del director están los co-repetidores que trabajan como negros en el estudio de los papeles. Los pobres están todo el día encerrados en su habitación, tecleando en el piano, compás a compás, para los que gracias a su poca musicalidad todo les es difícil; cuando su carácter es temperamental sufren intensamente, y algunas veces se ven forzados a buscar alivio en algún sanatorio para enfermedades nerviosas.

LOS ACTORES

Estos siempre nos miran a los cantantes con compasión. Ellos solo ven en nosotros una laringe favorecida por la naturaleza. Además se enfadan porque nuestro cachet es más alto. Siempre existe una guerra incruenta entre nosotros. Esta guerra se hace visible con inocentes bromas, dedicadas sobre todo a los tenores. Mi sensibilidad captó que nos tomaban por personas con poca capacidad intelectual, creían que solo sabíamos cantar, pero que todo lo demás nos importaba un bledo. A nivel mental nos colocaban a la altura de unos salvajes primitivos.

Estos comentarios aparecían casi siempre en el palco de los artistas, en el que se sentaba tanto el personal de la ópera como el de la comedia. Allí tenía lugar un intercambio de acusaciones, y cada golpe se devolvía con uno más violento. Entre los hombres no llegaba nunca la sangre al río, pero entre las damas era otra cosa. Unas estaban furiosas contra las otras porque parece que les habían dicho que esta había dicho, que la otra había dicho y que aquella dijo ... A menudo, simplemente, una pluma más original en el sombrero, provocaba un resentimiento contra la compañera. Bajo la máscara de la amistad, eran lanzados de aquí para allá tremendos sarcasmos. Yo lo pasaba bien observando divertido el espectáculo ... bastante poco edificante

Sobre todo sobre el reparto de papeles se desencadenaba un infierno. Aquí aparecían victorias y derrotas. Se adulaba al Director, si se lograba el éxito lo

calificaban de divino, si no se lograba lo calificaban de canalla, de bandido, de salteador de caminos. Era algo espectacular.

Entonces aparecían las damas conciliadoras, invitaban a todo el mundo a un te con pasteles y bocadillos, que según decían habían hecho ellas mismas, y todo volvía a la normalidad. Naturalmente estas reuniones conciliadoras no ofrecían ninguna garantía, y a la más mínima ocasión se desenterraba el hacha de guerra y la lucha empezaba de nuevo.

En mis actuaciones como invitado conocí esta situación, ya que tanto una parte como la otra me confiaban sus altercados. Entonces ponía todo mi empeño en reconciliar ambos bandos para que volviesen a ser entrañables amigos. Un servicio digno de alabanza.

Pero como ya he dicho, esto sucedía en el pasado. Ahora todo es distinto.

EL APUNTADOR

En el Teatro, el apuntador, la mayoría de veces una apuntadora, es el más digno de lástima de todo el conjunto, ya que es quién recibe los malos humores de los artistas. Si un actor no sabe su papel, y según se dice en el argot teatral, sale navegando, le grita al apuntador: “¿Por qué no me apunta usted? ...¿En que piensa ? ... ¿Para qué está usted sentado en su cajón?”...

Si por casualidad sabe su papel, y el apuntador le dice la frase, le grita: “¡Deje estar todo esto, no ve que no lo necesito, cállese usted!”

Si apunta demasiado alto, el regidor ruge: “¡Más bajo!” Si lo hace demasiado bajo, el actor angustiado grita: “¿Qué pasa? ¿Es usted mudo?” Y así sigue la cosa.

De todas maneras cuando un interprete necesita la apuntadora, la trata bien, le regala bombones, un cálido chal y buenas palabras: “Realmente estas por tu trabajo, así te estoy bastante agradecido.”

Por suerte, con el tiempo, al apuntador se le convierte la piel en la de un rinoceronte, hace su trabajo, y deja que todos los improperios reboten sobre él sin herirlo.

Entre nosotros, en la ópera, el papel del apuntador no es tan importante como en la comedia ya que con la música las palabras que ella contiene se te dan por añadidura y ...en caso de apuro puedes solucionarlo con un tralala. Además los actores cambian

de obra muy a menudo, en cortos intervalos de tiempo llegan nuevas obras que exigen mucho al trabajo mental, mucho más que a nosotros los cantantes.

En Italia el apuntador es un suggeritore. Allí da la entrada a los cantantes, cosa que entre nosotros hace el director de orquesta. Por esto el suggeritore es más importante que el apuntador ...esto en Italia, claro.

EL TRASPUNTE

Otro funcionario digno de compasión es el traspunte.

Tiene la obligación de comprobar si cada interprete está en su sitio antes del comienzo de la representación, y tras los entreactos avisarlos en sus camerinos para que estén en el punto preciso de su salida a escena. Él debe procurar que no se den inesperadas pausas, que el actor que se encuentra en escena no deba repetir cinco veces su frase, antes que entre el compañero. Realmente se crea una situación muy incómoda cuando, en una obra dramática, todos miran a la puerta y dicen: “¡Dios mío, aquí está.” Y no aparece nadie. En este caso se pone a prueba la presencia de ánimo del actor para llenar, improvisando, el vacío que se produce: “¡Oh!, me he confundido, todavía no ha llegado, esperemos que vendrá pronto, él dijo ...” y así seguir hablando hasta que aparece el retrasado.

El traspunte debe estar en todas partes. Si ha mandado ya a escena al actor en la parte izquierda, rápidamente debe pasar a la parte derecha para introducir al otro intérprete. Por esto la mayoría de traspuntes son muy delgados y muy ágiles para poder trasladarse rápidamente.

En las grandes Óperas el traspunte tiene mucho trabajo, y su puesto es de gran responsabilidad. Sobre todo cuando debe organizar un desfile triunfal, como pasa por ejemplo en el segundo acto de “Aida” allí debe mantener en orden de dos a trescientos comparsas: egipcios, vasallos, soldados, cortesanos y sacerdotes que quizás no saben exactamente cual es su papel.

En la Ópera de Viena, cuando, haciendo el Radames, esperaba en el fondo del escenario, que en mi silla de manos egipcia me introdujeran en escena, pude hacer algunas valiosas observaciones. Para este desfile triunfal se utilizaban siempre comparsas que se contrataban según las necesidades, en su mayoría eran estudiantes que sentían curiosidad para conocer el ambiente que había tras la

escena. Se convertían en egipcios por unos honorarios más bien bajos, y cuando hacía falta más gente acudían muchachos procedentes de los más variados oficios. Antes de la representación, dos de los expertos comparsas con sueldo fijo, instruían a los novatos y les explicaban lo que debían hacer, como debían andar con sus lanzas y emblemas victoriosos. La comitiva se alineaba tras la escena, a lo largo de los pasillos. Un grupo tras otro eran mandados al escenario según el plan y la música prevista. Entonces se producía una desagradable aglomeración y una confusión que el traspunte debía solucionar con la colaboración de sus dos ayudantes. Naturalmente los comparsas no salían nunca sin haberseles hecho antes unas vitales amonestaciones e instrucciones para que encontrasen exactamente su lugar:

“Usted Krolitschka, no haga esta cara de bobo, piense que usted es un egipcio, y no corra como la última vez, ¡permanezca en su sitio!”

“Mawra, cierre la boca, no debe hablar, usted es un hombre del pueblo, debe mantener la boca cerrada.” “Jelineh, no pise las sandalias del compañero que le antecede, ya que entonces se caerá y tendremos en la sala tres cuartos de hora de risas en una obra más bien triste.”

A los cuatro vasallos que trasladaban el gran toro Apis se les aconsejó mantener el paso correcto para que el buey no se tambalease.

“Gruber súbase las mallas, rápido, sino parecerán un acordeón. Esto no son medias esto parece un sacacorchos. Estas medias echarán a perder toda la obra.”

“Mantened derechas las alabardas con el papagayo (el pájaro Ibis) para que vean lo que es.”

“¡Estén atentos señores, voy a mandarlos fuera! ¡Entren!¡Adelante!”

Estos eran, más o menos los consejos antes de la salida a escena.

LA CLACA

No quiero empezar dando lecciones sobre la historia de la claca, demostrando que ya existía en la antigüedad.

Como por ejemplo decir que el Emperador romano Neron, diletante en varias formas de arte, mantuviera ya una claca, con la diferencia que además de no pagarla, si no producía el aplauso deseado, simplemente la quitaba de en medio.

Esto es algo que nosotros los cantantes no podemos permitirnoslo. Así dejaré la Mitología aparte, porque además, quién sabe si todo es verdad ... hace tanto tiempo. Casualmente, a un investigador de la antigüedad le llegaron a las manos unos rollos de papiro en los que se decía que esto era puro parloteo en el que no se encontraba ninguna base científica.

Por esto, como soy un escritor moderno, cosa de la que estoy orgulloso, permaneceré en el reino de la verdad y solo recurriré a mis recuerdos, de los cuales puedo hacerme responsable, y si hay alguien que lo duda con una mirada aniquiladora lo dejaré frito.

Cuando llegué a la Ópera de Viena me entregaron un documento para que lo firmase. En él me comprometía, dando mi palabra de honor, a no mantener una claca privada con un grupo de eventuales parientes de sangre o sobrevenidos por casamiento. Esta palabra de honor la mantuve durante 34 años, hasta mi despedida.

Quizás algunos camaradas no la mantuvieron, aun que resultaba muy peligroso, y podía prestarse a una investigación, si tras una aria seis a ocho personas mostrasen un gran entusiasmo. Ante su solitario entusiasmo la cosa se habría descubierto enseguida. Aun que esto posiblemente pudo suceder algunas veces, posteriormente fue totalmente eliminado.

Lo que podía hacer que esto sucediera era el entusiasmo artístico de unos jóvenes que querían obtener unas entradas gratis ... sin ningún otro interés económico. Por ejemplo, estos jóvenes, ante una representación de "Los Maestros Cantores", ya por la mañana, se situaban bajo los arcos del Teatro y esperaban su admisión durante todo el día, cuando era posible se precipitaban subiendo los escalones de cinco en cinco hasta el cuarto piso, donde debían permanecer cinco horas más de pie prensados como sardinas. Tras los actos gritaban como locos los nombres de sus favoritos. Cuando, ya afónicos, bajaba el telón de hierro, se lanzaban escaleras abajo hasta la salida del escenario. Allí esperaban todavía media hora hasta que salíamos, nos vitoreaban, nos daban palmadas en la espalda, prácticamente nos arrancaban la ropa del cuerpo, y en casos muy excepcionales sacaban los caballos y gritando arrastraban el coche hasta casa. Esto pasaba en la época en que todavía no había automóviles. Por desgracia este romanticismo se ha perdido. Solo entonces, satisfechos, con los pies dolidos, molidos, hechos polvo, se marchaban a casa. Da lo

mismo si algunos tomaban caminos que bordeaban la ley para obtener entradas gratis para aplaudir a quien admiraban. El leitmotiv era ante todo un profundo amor por la música, por nuestro magnífico Teatro y para nosotros los cantantes. No recuerdo muestras de desagrado por parte de quien aplaudía espontáneamente, por no haber logrado obtener la entrada gratis.

El entonces divo de las orgías aclamatorias era el famoso Freudenberger. Estaba algo chiflado, tenía una obsesión por el Teatro, realmente no estaba bien de la cabeza. Siempre se encontraba en un estado de máxima excitación, solo hablaba en superlativos y estaba enterado de todo. Sabía lo que los colegas habían comido al mediodía, quién se había peleado con quien y el motivo de la pelea. En su tarjeta se proclamaba emérito alumno del Coro del Imperial y Real Teatro, crítico musical y decorador. En la solapa llevaba, como condecoración, la medalla de Protector de las Aves, además de toda clase de cintas y emblemas de sociedades. Cuando hablaba de nosotros, los artistas, lo hacía con el nombre de pila y a menudo le añadía un diminutivo. Daba saludos de parte de "Anita" (Kammersängerin Anna von Mildenberg) y comentaba afectado que sabía a través de una fuente muy competente que "Teodorito" (Kammersänger Theodor Reichmann) había dormido muy mal, y según confesión de su criado Powolny, se encontraba muy deprimido. Comunicaba que ayer "Eriquito" (Kammersänger Erich Schmedes) había tenido una gran escena de celos con su amiga Putzi. Pero es que ella era una furia que no dejaba al pobre Eriquito ni un momento de tranquilidad. De vez en cuando hacía pequeños trabajos para los camaradas, que debido a su torrente verbal duraban mucho tiempo.

Cuando se quería saber algo de lo que pasaba en Viena se llamaba a Freudenberger, se le ponía el anzuelo ante la nariz, se le preguntaba, se le sonsacaba y se le dejaba hablar. Bastaba decir: "Querido Maestro, usted que lo sabe todo, ¿qué hay de verdad en esto? ... he oído comentar que ...". Se tenía segura una catarata vocal de tres cuartos de hora que solo era posible evitar saliendo de la habitación.

Un tipo sabroso, inofensivo, bueno, leal y en continuo entusiasmo. Lo retrato tal como era, pero seguro me reprocharán que exagero, que no encuentro la justa medida.

Este Freudenberger se rodeaba de un grupo de gente joven con los que compartía los puestos de pie que los colegas le ofrecían, y desde su cuartel general dirigía el aplauso. Sabía exactamente donde debía introducirlo, donde tras una aria lograda

lanzaba un bravo brotado de lo más hondo del corazón y acto seguido el aplauso de los ocho que arrastraba a todo el Teatro. En esta ovación huracanada se le añadía un griterío, pronunciando el nombre del artista y al final de los actos la cosa se convertía en un verdadero frenesí.

Durante la guerra, y sobre todo después de ella, esta organización de entusiasmo artístico cambió básicamente.

Los colegas se encontraron ante unos hombres que les advertían de la importancia que tenían las ovaciones y añadían que en caso de no ser aceptada la cantidad pedida sería fácil que apareciesen muestras de desagrado que perjudicarían al cantante.

También se acercaron a mi, les eché sin contemplaciones.

Estas maniobras, gracias a Dios, no duraron mucho. Cuando este escándalo llegó a su punto máximo, fue liquidado. Fue una época absolutamente repugnante y me alegro de haber asistido a su final.

Otra cosa sucedía en la carrera internacional. Allí era sencillamente imposible evitar la claca. Sobre todo cuando se cantaban papeles italianos debías acomodarte. En el Metropolitan de Nueva York tuve que pagar cada noche veinte Dólares al Jefe de la Claca, no por el esperado aplauso, sino para no tener protestas. Ni los pequeños camaradas que cantaban solo papeles de principiantes se libraban del tributo.

Una noche cante “El Trovador” en Nueva York. Entró el mensajero con una carta, solo debía cantar: “Dadme la contestación a este escrito.” En este momento sonó en la sala un agudo silbido y gritos de “Basta ... via cane ...” y numerosas risas. El pobre muchacho, descompuesto, salió del escenario. Al preguntar que había pasado, me dijeron: “No había pagado.”

Hace muchos años, mucho antes de la guerra, canté en un gran Teatro de Italia. Me anunciaron la visita de un hombre en cuya tarjeta podía leerse: “Hannibalo Krepezzoni, Jefe de Claca”. Lo hice pasar, y me mostró lo conveniente que era la claca en vivos colores. Mis colegas ya me habían anunciado la visita de este señor, y me aconsejaron que era prudente aceptarlo amablemente porque era “pericoloso”. Se le debía cerrar la boca, Así que pagué. La tasa eran 200 Liras la primera noche y 100 para las demás. Al cabo de una hora un chico trajo una nueva tarjeta: “Cavaliere Oreste Krachelotti” Jefe de Claca. Le dije que ya había venido el Signor Krepezzoni,

Jefe de Claca y que le había pagado 200 Liras. El Cavaliere, compasivo, me palmeó la espalda: “¡Povero Commendatore, ha caído en la trampa de un delincuente! Yo soy el auténtico Jefe de Claca, es a mi a quién debe pagar, y no son 200 Liras sino 350.” Me explicó lo que costaba la entrada, los hombres que debía contratar y todos los gastos que tenía en el negocio. Pero no me dejé intimidar, le dije que primero tenía que hablar con el empresario. No volví a verlo.

Ahora todo es distinto en Italia, todo ha mejorado algo. Para un cantante alemán es muy difícil adaptarse a estas situaciones ... pero ¿qué puedes hacer?, se debe aullar con los lobos, sino serás comido por ellos.

En Viena no es posible que suceda esto, allí no se aceptaría, tampoco en Alemania se conoce esta desagradable institución.

Creo que ante un aplauso comprado no puedes evitar una desagradable sensación, y que una ovación espontánea ofrece algo muy distinto a la de las manos pagadas.

¡Por esto, fuera con la claca, no nos la merecemos!

Cuando la claca no está presente, estamos seguros que es el público el que aplaude, y esto te da una gran satisfacción.

(Traducción del alemán de Rosa Maria Safont)

