

ENCUENTRO EN MILÁN EL *CONDOTTIERE* Y LA DIVA

CLAUDIO GONZÁLEZ JIMÉNEZ¹

RESUMEN: Con motivo del reciente veinticinco aniversario de la desaparición de Maria Callas (1923-1977), en las siguientes líneas se evoca lo que, para muchos, fue la época más brillante dentro de la trayectoria artística de la gran diva; aquello sucedió a comienzos de la segunda mitad del S. XX, en sus años de colaboración con el cineasta Luchino Visconti dentro del Teatro de la Scala de Milán.

ABSTRACT: On the occasion of XXVth Anniversary of Maria Callas' death, the author reviews the golden years of her career. That is, the beginning of the second half of XXth century, when she collaborated with Luchio Visconti in the Scala of Milan Theater.

PALABRAS CLAVE: Callas, canto, historia de la música, ópera, Visconti.

KEYWORDS: Callas, song, music history, opera, Visconti.

INELUDIBLE RECUERDO COMPARTIDO

Hace hoy medio siglo desde el primer encuentro entre Maria Callas y Luchino Visconti, acontecimiento que fue determinante para elevar a la diva al puesto de honor que actualmente ocupa. Partiendo de este hecho, se propone a continuación evocar, de modo compartido, tanto a la excepcional intérprete como a quien propició su conversión en verdadero fenómeno artístico. Quienes admiramos la obra de Visconti, no querríamos dejar caer en el olvido la particular visión del espectáculo operístico que, con gran pasión, trató de transmitir el artista; algo esencial en su universo creador y que, aún hoy día, nos sigue despertando a muchos gran interés. ¿Qué sensaciones experimentaríamos, en vivo, aquel selecto público destinatario de ese caudal de sensibili-

1 Claudio González Jiménez es Profesor del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Sevilla.

dad, minuciosidad y exquisitez que derrochaba el realizador italiano?, ¿de qué modo su siempre sugerente puesta en escena era envuelta por los sonidos de un Verdi, un Bellini o un Donizetti?, ¿cómo guiaba el director a su venerada Maria Callas en cada gesto y movimiento sobre el escenario?...

En efecto, hubo una época en la que algunos pudieron gozar el privilegio de vivir, *in situ*, un acontecimiento insólito dentro del mundo operístico. Tuvo lugar en Milán, en el marco de su emblemático Teatro de la Scala, entorno único donde un visionario artífice supo combinar el buen hacer con la presencia de su eterna musa; como si se tratara de ingredientes mágicos destinados a propiciar una manifestación artística absoluta, envuelta de aquel elegante hechizo que fluía del *Condottiere*.

LA NECESIDAD DE UNA NUEVA CONCEPCIÓN

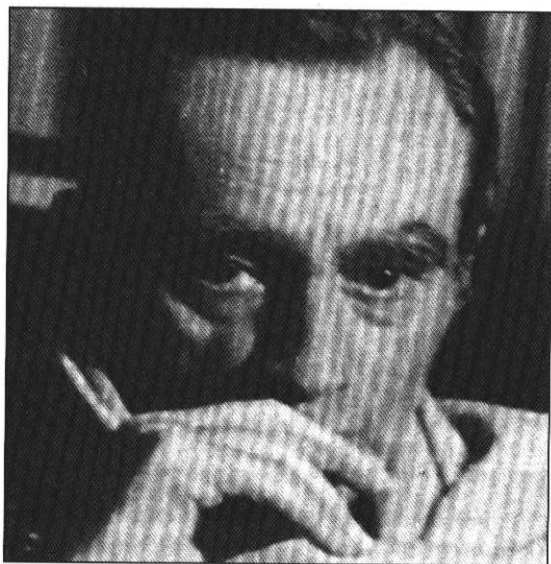
Luchino Visconti (1906-1976) había aguardado a que llegara su oportunidad para trabajar en ópera, hasta poder hacerlo a su manera. Opinaba que, en su época, la consideración de este espectáculo se encontraba desvirtuada, por haber venido siguiendo los dictados de una errada motivación. Esto le hizo creer necesario el llevar a cabo un cambio conceptual al respecto, partiendo de la idea de que este arte, además de vivo, podía y debía ser "cultural".

Desde su posición de intelectual, no exenta de cierta dosis de elitismo, Visconti percibía que las arrebatadoras pasiones de este arte se hacían llegar demasiado fácilmente al público, con el único objetivo de hacer de él una manifestación meramente popular; motivo por el cual, los eruditos como él ya no iban a la ópera, pues la consideraban pasatiempo de clases inferiores.

La particular visión del realizador milanés era provocada, entre otras cosas, por el hecho de que había pasado gran parte de sus años de juventud asistiendo a los espectáculos de la Scala, sintiéndose especialmente atraído por las óperas dirigidas por el maestro Toscanini, hombre de firmes convicciones que siempre defendió la dimensión cultural de esta forma de espectáculo. Así pues, Visconti asumió la responsabilidad de colocar a la ópera en el circuito cultural, luchando contra el carente prestigio social que padecía por aquel entonces. Para este fin, el realizador partió de los fundamentos básicos de esta forma de arte, con objeto de redefinir sobre esta base las nuevas claves para su representación operística. Ello sería llevado a cabo, primeramente, partiendo de una esmerada dirección que propiciara conjugar la acción con unos decorados, puesta en



Maria Callas



Luchino Visconti

escena y distintos niveles de interpretación que atendieran siempre a los dictados de la música. La mencionada importancia del aspecto musical, constituía una premisa esencial en la concepción operística de Visconti, a la vez que un hecho feliz para él, puesto que, además de su extraordinaria sensibilidad artística, tuvo una completa formación musical desde muy joven.

EL COMPLEMENTO DEFINITIVO

Visconti experimentaba verdadera pasión por la singular voz de la intérprete Maria Callas, incluso desde mucho antes de alcanzar ésta su época de plenitud artística. La amplia gama de timbres de color de la cantante, aunque no obedecían a los criterios más académicos del *bel-canto*, resultaban para el director absolutamente cautivadores por su dimensión expresiva. Sin embargo, por aquel entonces Milán se rendía a los pies de la soprano Renata Tebaldi, poseedora de un sonido que se enmarcaba en una línea más tradicional. Ello suponía para la Callas un obstáculo para obtener su ansiado reconocimiento, aunque no el único, puesto que además de la dura competencia que suponía para ella la actual estrella de la escena milanesa, la greco-americana ya contaba con otras dificultades motivadas por el particular estilo de su voz, algo que no terminaba de convencer a los sectores más influyentes del ambiente operístico. Pero todo ello no impidió que el realizador italiano fijara sus ojos en Maria, augurando, con su hábil intuición, que aquel ímpetu interior que caracterizaba a la cantante, atesoraba un talento especialmente valioso para llevar a cabo su ambiciosa aspiración.

El realizador y la cantante fueron presentados formalmente por el compositor Franco Mannino, colaborador habitual en las películas del director. El mismo relató que, coincidiendo con ambos en casa del director Tullio Serafin, la Callas interpretó un pasaje de *La Traviata* acompañada al piano por él; aquello quedó guardado en el recuerdo de Visconti para siempre. Desde aquel momento, el deseo del realizador por hacer participar a Maria de su particular noción operística se tornó en verdadera obsesión, que no cesaría hasta el momento del debut de ambos en el escenario de la Scala.

ENTUSIASMO E INFORTUNIO

No obstante, el sueño del polifacético artista hubo de esperar un tiempo, pues la mala fortuna le acompañaba en toda tentativa para entrar

en el templo milanés. Una de estas frustradas ocasiones sucedió en la temporada 1953-54 del teatro, a propósito de una adaptación coreográfica de la obra *Mario y el Mago*, con libreto del propio Visconti sobre una narración de Thomas Mann y musicalizada por el habitual del realizador, Franco Mannino. Era éste un proyecto que ilusionaba al artista milanés, aunque no trabajase Callas en él, puesto que aquello significaría, por fin, la primera toma de contacto con su amado teatro, algo que, por otro lado, podría propiciar un próximo debut de la diva en ese mismo escenario, bajo su dirección. Pero, al igual que en otras ocasiones, surgió el impedimento que frustró todo su propósito.

En la Scala los ánimos estaban algo exaltados como consecuencia de la representación de una obra de Maria Peragallo, basada en un texto de Alberto Moravia. El escándalo fue debido a la inclusión de un automóvil en la escena de aquel montaje, bastando ello para que la organización del teatro postergara indefinidamente la representación del espectáculo viscontiano, ante la posibilidad de que la aparición en el mismo de algunas bicicletas pudiera generar una mala acogida similar al caso anterior. El fervor que Visconti había depositado en este proyecto, debido a la importancia que para él hubiera supuesto su presentación en la Scala, provocó su furia contra “esa respetable administración, integrada por gente desordenada y confusa, incapaz de elaborar un programa serio”.

TODO UN ACONTECIMIENTO

A pesar de las dificultades, nada de ello hizo mella en la firme tenacidad del cineasta y, lejos de caer en el desánimo, no abandonó su propósito de trabajar en ópera con la Callas. Esta vez no tardaría mucho en lograr su deseo, pues sólo unos meses tras el incidente de la obra de Mann, por fin, la temporada 1954-1955 de la Scala sería inaugurada por Visconti con *La Vestal*, obra de Spontini, con Maria Callas en el papel protagonista. Para este evento, queriendo conocer la impresión de su admirado Toscanini, el realizador se aventuró en invitar al viejo maestro a un ensayo, tras el cual éste le dio su impresión: “Me gusta mucho lo que usted hace, pero no olvide que mi vista es mala. Esta Callas me parece muy buena, es una artista interesante, con una bella voz, pero su dicción es ininteligible... La ópera es teatro, en ella las palabras son más importantes que la música”.

A pesar de la falta de entusiasmo manifestada por Toscanini, Visconti continuó concentrado con todo interés en su trabajo. Él sabía que,

para su presentación en la Scala, el público esperaba una grandiosa puesta en escena, pues la prensa hablaba de un elevadísimo presupuesto, a la vez que de unos decorados exuberantes; asimismo, *La Vestal* de Spontini no se había llevado a escena desde hacía más de tres décadas, hecho que contribuyó a crear aún mayor expectación. No obstante, el resultado final no se correspondió con lo esperado por todos, sino que la opción del director fue, más bien, aprovechar la ocasión para dedicar un homenaje tanto al autor de la obra, como a su querida Scala.

Así pues, el tono general empleado en su *Vestal* fue el de unos decorados neoclásicos, de acuerdo con el estilo arquitectónico del propio teatro. Igualmente, en vestuario, se combinaba sugestión y sobriedad, huyendo de los excesos. En lo concerniente a los movimientos de escena, la labor de interpretación, al igual que la mayor parte de los elementos de escenografía, fueron inspirados rigurosamente por la música de Spontini; de nuevo en coherencia con las bases del concepto viscontiano.

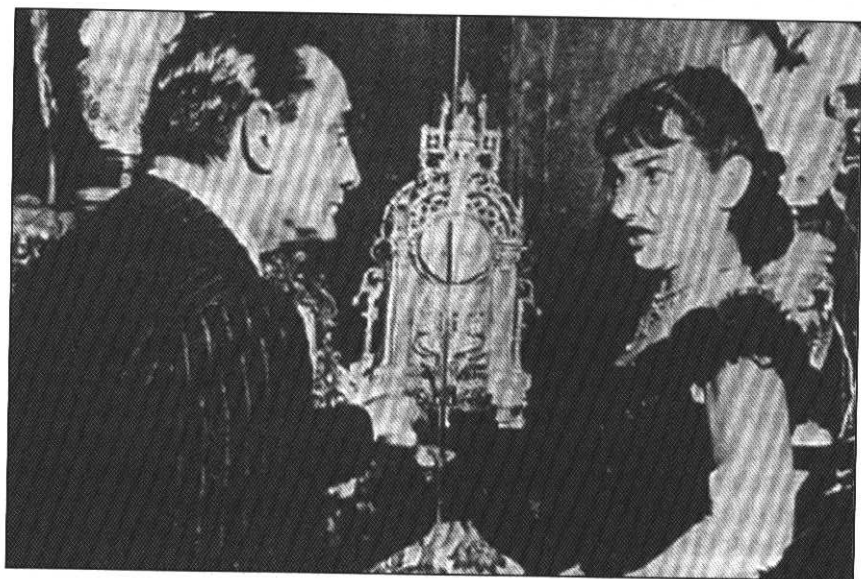
Respecto al gesto de la Callas, en este caso la inspiración fue hallada por el director en la majestuosidad del arte pictórico de autores como Ingres y David, obras que Visconti mostró a la intérprete, convencido de que sólo ella podía recrear las expresiones que estas obras recogían, merced a ese "control, finura y gusto extraordinario" que él sabía formaba parte de ella. Para el estreno, la Scala se engalana con hermosos ornamentos, como sus tradicionales guirnaldas de claveles rojos, a modo de presagio del esplendor de aquella representación. En efecto, a su término, la ovación del público —entre quienes es sabido que se encontraba Toscanini— llegó al extremo, transformándose en auténtica exaltación ante cada reverencia de salutación de la Callas sobre el escenario.

Tras el extraordinario éxito de *La Vestal*, la celebrada pareja afrontaba con gran emoción la preparación del próximo espectáculo, *La Sonámbula* de Bellini, donde el clima sería muy diferente. La ópera se estrenó en marzo de 1955, bajo la batuta de Leonard Bernstein y con una puesta en escena "casi metafísica", según la calificación de Piero Tosi, habitual de Visconti en el cine.

En cuanto a la protagonista, decía el director: "Maria Callas deviene esa sílfide que evoluciona bajo un rayo de luna, esa maravillosa ave nocturna", refiriéndose a la levedad incorpórea que le evocaba el personaje. Para configurar dicho personaje, Visconti recurrió a su procedimiento habitual de buscar un referente, el cual consistía en buscar un referente identificador entre su vasto bagaje estético; siendo, en este caso, el de la bailarina "romántica" Maria Taglioni. Con el fin de ade-



*Maria Callas como Ifigenia en Táuride, de Gluck,
(Teatro de la Scala, junio de 1957)*



*Maria Callas y Visconti en La Traviata
(Teatro de la Scala, mayo de 1955)*

cuar a este modelo cada gesto y movimiento de la Callas, el director trabajó meticulosamente con su protagonista, algo igualmente habitual en él, con todo actor que pasaba por sus manos. En cuanto al decorado, acorde con el tono melancólico de la música de Bellini, el realizador optó por el estilo Luis II de Baviera, sugiriendo así una época perdida y melancólica; una atmósfera decadente, aunque atrayente, en la que, casi veinte años después, Visconti se volvería a sumergir para recrear su film *Ludwig*, dirigido tras su emblemática *Muerte en Venecia*.

MANIFIESTO ESTÉTICO Y EMOTIVO

Visconti siempre anheló afrontar el montaje de la que fue, quizá, su ópera predilecta: *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. Este proyecto lo pudo materializar en mayo de 1955, contando con Carlo Maria Giulini en la dirección musical y, por supuesto, con la Callas en el papel de “Violetta”; personaje especialmente vinculado a las obsesiones y universo emotivo del realizador.

Fervoroso por el proyecto, el director estaba convencido de que esta ópera sería su verdadera obra maestra. “*La Traviata* perdurará –aseguraba– porque esta revisión es, de ahora en adelante, un hecho artístico, logrado gracias al arte de una gran actriz, como lo es Maria. Todas las ‘Traviatas’ que vendrán dentro de poco tiempo se parecerán un poco a *La Traviata* de la Callas, un poco al comienzo, después mucho y, luego, se le asemejarán en todo”. En este caso, el director sintió la necesidad de manifestar la identificación afectiva que sentía por esta ópera, y, con este fin, adelantó la acción a una fecha más cercana a su entorno familiar.

Para el director, la causa de la afinidad afectiva que experimentaba hacia esta historia, residía en su convicción de que la tragedia de la protagonista “Violetta”, la coexistencia de amor y desdicha, era también la de su madre. Asimismo, encontraba cierto parecido entre su musa del *belcanto* y la figura de Doña Carla Visconti, ambas elegantes y apasionadas hasta el extremo; algo a favor del director para lograr lo que, sin duda, era su propósito: interpretar una *Traviata* inspirada en su figura maternal.

A pesar de su profunda implicación en el proyecto, éste no supuso un éxito de crítica, llegando incluso a generar indignación en el público, el cual afirmaba que esta *Traviata* era “más Visconti que Verdi”, a la vez que era calificada por algunos sectores de la prensa de “monstruo bicéfalo”, aludiendo a Visconti y la Callas; sin embargo, curiosamente, todo el mundo aconsejaba asistir a su representación.

Por otra parte, también existía un sector que quedó fascinado por la representación, en el cual se encontraba el joven Claudio Abbado, quien manifestó más tarde su impresión acerca de la obra: “Era mágico y realista al mismo tiempo. El personaje de “Violetta” había sido interpretado a tope”.

LA CULMINACIÓN

En el año 1957, aún colaborarían en dos óperas más Visconti y la Callas: *Ana Bolena* de Donizetti e *Ifigenia en Táuride* de Gluck, ambas estrenadas en la Scala, al igual que sus anteriores colaboraciones. *Ana Bolena* se convertiría en el primer éxito reconocido de público y crítica, pero lo que Visconti sentía por esta partitura nunca fue relevante; todo lo contrario que con *Ifigenia*. La obra de Gluck fue ambientada en un decorado dieciochesco, a pesar de la disconformidad de la cantante quien, por su ascendencia griega, esperaba que se situara la acción en un marco helénico. Pero Visconti ya había configurado en su imaginación la ubicación de la acción de esta ópera. Creó un escenario inspirado en la obra del gran arquitecto teatral del siglo XVIII, Bibiena, quien llevó a cabo en su época una obra monumental, plagada de símbolos de majestuosidad, como colosales estatuas de deidades rodeadas por una atmósfera inquietante y tenebrosa. Tanto *Ana Bolena* como *Ifigenia*, últimas colaboraciones con la Callas, gozaron de considerable éxito. Sin embargo, lo verdaderamente relevante era que, definitivamente, Visconti había logrado mostrar al público su gran representación de “ópera culta”.

En efecto, el creador sentía que ya había consolidado su particular concepto de espectáculo operístico, una tarea de esfuerzo extremo que, desde el más absoluto respeto a las reglas del género, llevó a cabo uniendo cuidadosa dirección con un intenso trabajo de puesta en escena, a fin de que la verosimilitud de la acción jamás quedase exenta de esplendor estético; “se debe creer en lo que se ve –decía Visconti– pero la verdad debe ser filtrada por el tamiz del arte”.

Quizá únicamente en el caso de *La Traviata*, la que denominaba “la ópera de su nacimiento”, esta verdad fue entendida por Visconti en su acepción más extrema, a la vez que subjetiva, llegando a identificarla con su propia realidad personal y su mundo predilecto, el de Proust y D’Annunzio, que era también el de sus padres. Pero no fue éste su mayor éxito, pues ese lugar lo ocupó *Ana Bolena*, donde más de veinte minutos de aplausos continuados obligaron a la Callas a batir el récord de salidas al escenario del teatro milanés.

No obstante, para Visconti, el trabajo más hermoso en colaboración con Maria Callas había sido la *Ifigenia*, que significó la definitiva coronación de la diva. A este respecto, dijo en cierta ocasión: “nuestra *Ifigenia* fue lo más hermoso que hicimos. Después he montado muchas óperas sin ella en Spoleto, Londres, Roma y Viena, pero lo que hice con Maria fue algo aparte, creado sólo para ella”; una bella rúbrica de la eterna devoción que sentía el director por “su Maria”.

EL CREPÚSCULO

La relación entre Visconti y Maria Callas no fue todo lo cordial que ambos hubieran deseado, debido al carácter temperamental y, en ocasiones, poco afín de ambos. Ella era reservada y algo puritana, por lo que experimentaba malestar con el lenguaje “indecente y obsceno” que empleaba el realizador en ocasiones, “sobre todo si se dirigía a mujeres”, a pesar de que siempre se cuidó de no utilizarlo con ella; por otra parte, es sabido también que la homosexualidad del artista llegó a escandalizar a la diva.

La devoción que Visconti experimentaba por Callas fue perenne, pero coexistía, a su vez, con un sentimiento de poder hacia ella que nunca dejó de ejercer. De ello era víctima cada persona que se aproximaba a él, pero, en el caso de la cantante, la sumisión fue absoluta; “ella hacía todo lo que yo le pedía de un modo tan escrupuloso, riguroso y magnífico —señala el director, refiriéndose a su actuación en *La Vestal*— me obedecía en todo, sin añadir el menor toque personal. Lo cierto es que, a causa de la absurda pasión que sentía por mí, deseaba que le ordenara hasta el menor de sus pasos”. Este dominio, generado por el fuerte temperamento del director, provocaba que nadie se atreviera a hacerle frente, pues todos sabían que su gran poder de influencia podía provocar resultados extremos, de suerte que, cuando sentía afinidad o simpatía por alguien, su carrera quedaba asegurada, caso de la Callas y otros tantos; sin embargo, sus juicios negativos eran absolutamente destructivos.

Se cuenta que, de tanto vivir el arte hasta el extremo, la relación de Visconti y Callas llegó a consumirse en la vida real, como si se tratase de aquellos personajes que una vez recrearan en común. Ella experimentaba verdadero rechazo por determinados aspectos del artista pero, al mismo tiempo, se llegaba a mostrar posesiva y celosa de un Visconti que, a su particular modo, siempre la adoró. No todo era, sin embargo, sentimientos encontrados, pues ambos también compartían gran cantidad de cosas, entre ellas, su absoluta entrega profesional y perfeccio-

nismo extremo; en el caso de Visconti, casi enfermizo. Fueron, igualmente los dos, personas de talla, a la vez que reservados y, aun pareciendo increíble en semejantes personalidades, se llegó a afirmar que eran tan enormemente inseguros que necesitaban reafirmarse en la fama del otro; por otro lado, y a pesar de su éxito abrumador, nunca se consideraron felices.

Aquella colaboración llegó a su fin en 1959, cuando la Callas conoció a Onassis. Este romance dio a la diva mayor posición y prestigio social, pero comenzó a anular su carrera artística. Ello afectó a Visconti, quien sentía que, tras lograr elevarla a la cumbre, su “querida Maria” se había dejado llevar a un mundo totalmente ajeno a ella; pues, para el realizador milanés, la razón de la existencia de Maria Callas únicamente debió ser deleitar al mundo a través de su don.

Con el tiempo, la diva fue perdiendo su voz, contemplando el realizador, con dolor, el triste modo en que aparecía, eventualmente, en los escenarios. Ya en sus últimos años de decadencia, ella intentó acabar con la reputación de Luchino Visconti como director, pues no pudo soportar que todos los críticos de ópera siempre dijeran que él la había creado. Sin embargo, este desafortunado final nunca pudo borrar de la memoria de Visconti la magia que aconteció en aquellos años de creación conjunta y, aunque el director llegó a participar posteriormente en más de una docena de montajes operísticos, ningún teatro pudo ser testigo ya del nivel de inspiración que, tanto él como su musa, derrocharon durante sus breves años de colaboración.

Poco tuvo que ver el azar en la obtención del fin añorado por Visconti, pues su idea de volver a legitimar el espectáculo operístico era perseguida por él, con tenacidad, desde hacía años; afortunado fue al poder disponer de una artista como la Callas, que estuviese a su altura para tal fin, aunque no lo fue menos ella, por tener la ocasión de participar del fascinante mundo del artista. Al igual que en su cine y en sus montajes teatrales, Visconti dejó parte de sí mismo en el mundo operístico, como hombre que se sentía comprometido con sus principios artísticos, habiendo luchado por ellos durante toda su vida.

De la espléndida colaboración entre el artista y su diva, sólo tuvieron ocasión de disfrutar algunos, el resto sólo podemos hacernos una idea aproximada de lo que aquello pudo ser, a través de algunos testimonios. De ella nos queda el mito y una parte de su genio, guardada en los viejos registros de sus interpretaciones; de él tenemos su cine, una parte fundamental de la prolífica producción creativa del realizador, la cual, siempre nos evocará los aspectos más reveladores de toda su personalidad artística.

BIBLIOGRAFÍA

- GUARNER, J. Luis: *Conocer Visconti y su obra*; Barcelona: Dopesa, 1978.
- LLORENTE, Juan A.: "Simplemente María, 25 años de la desaparición de María Callas"; revista *Amadeus*, núm. 109, págs. 18-32.
- MENEGHINI, Giovan Battiste: *Maria Callas, une femme*. París: Flammarion, 1983.
- MIRET JORBA, Rafael: *Luchino Visconti, la razón y la pasión*; colección "dirigido por...", Barcelona: Fabregat, 1989.
- RÉMY, Pierre Jean: *Callas, une vie*, París: Ramsay, 1978.
- RONDOLINO, Gianni: *Visconti*; Turín: Utet, 1981.
- SCHIFANO, Laurence: *Luchino Visconti, el fuego de la pasión*; Barcelona: Paidós Testimonios, 1991.
- SERVADIO, Gaia: *Luchino Visconti*; Barcelona: Ultramar Editores, 1983.