

—aclara Di Gregorio—, preparando un nutrido repertorio e integrando al nuevo cornista del conjunto, Domingo Zullo”.

Los meses que faltan hasta fin de año serán, para el Quinteto, de expectante y empeñoso trabajo: los resplandores rojizos de la *Salle delle Colonne* los tientan a lo lejos. ♦

## Discos

### La muerte bucólica

*Requiem, por Gabriel Fauré* (Angel LPC-12202).

El indolente cielo de París comenzaba a olvidarse de la calamitosa guerra del 70 y a sumergirse en las delicias y los furores de la *belle époque*, cuando el helenísimo templo de La Madelaine volvió a conmoverse con un estreno tremolante. Cuarenta años antes, sus jónicas columnas habían asistido impávidamente al sepelio de Chopin, y habían escuchado los acordes de la Misa de Requiem de Mozart, que el pianista revolucionario pidiera expresamente para su funeral. Ahora, otro Requiem inundaba el despojado templo, con muy distintas lamentaciones, casi con una respiración gozosa en su interior. Era el que el sucesor de Berlioz, Gabriel Fauré, había concebido para representar su idea pagana y dionisiaca de la muerte: un temporal de orgullo y de victoria.

Tres cuartos de siglo después, el *Requiem* no ha perdido nada de su diafanidad o su insolencia: la soprano Victoria de los Angeles y el barítono Dietrich Fischer Dieskau se valen en esta oportunidad de esos elementos para esquivar los dardos de la crítica que los flagelan frecuentemente en los últimos tiempos, e imponerse como dos cantantes que en el disco siguen siendo excepcionales. Los circundan —en una cuidada impresión de discos Angel— el disciplinado coro de Elizabeth Brasseur y la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París, bajo la dirección del sexagenario franco-belga André Cluytens.

De esa combinación emerge el espíritu bucólico de Fauré, hasta en sus inocentes limitaciones. Pero precisamente esas limitaciones son las que otorgan al *Requiem* sus características más conmovedoras: los críticos de la obra de Fauré han querido ver en él una curiosa mezcla de inocencia y agresividad, que puede parecer decadente a la sensibilidad contemporánea. La presente versión recoge esa decadencia, y ésa es quizás su mayor fidelidad. ♦

### Dios salve al rey

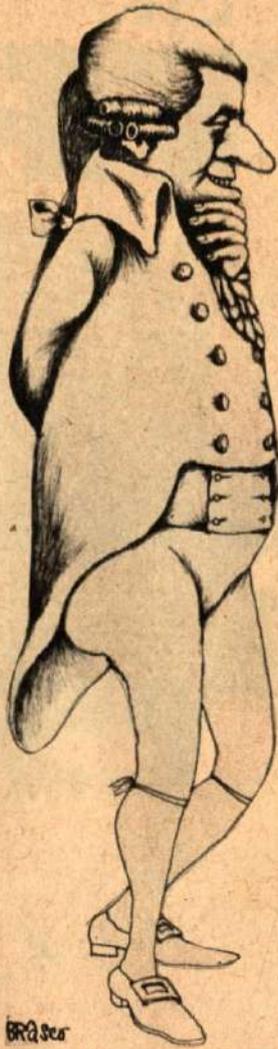
*Dos Cuartetos de Cuerdas del opus 78, por Franz-Joseph Haydn* (CID-59).

“No hay alma en esta máquina.” Con esas palabras, el Emperador José II de Austria se lamentaba, en 1790, de la frívola personalidad de su sucesor y sobrino, Franz von Habsburg: ese mismo año, la muerte del Emperador convertiría al joven en el “tímido, cauteloso y retraído” conductor del imperio.

En homenaje a este doncel a quien el poder volvió melancólico, el “ingenuo aunque no cándido” Franz-Joseph

Haydn compuso, siete años después, el himno *Gott erhalte Franz, den Kaiser* (Dios guarde a nuestro Emperador Francisco), cuya melodía serviría de base, a más de un siglo de su creación, a la excitante *Deutschland über alles* de las brigadas nazis. Casi desde su estreno parecieron señalarla los acontecimientos épicos: su autor la tocó “tres veces consecutivas y en un rasgo de desafío a los franceses”, cuando las tropas de Napoleón hormigueaban por las calles de Viena.

Pero también por otros conductos la arrasadora partitura iba a pasar a



Haydn: Soñar con el poder.

la inmortalidad: no es otra que la que vibra en el *adagio* del septuagésimo cuarteto de cuerdas de Haydn (llamado precisamente *El Emperador*) que junto con su similar en *re*, *opus 76*, acaba de grabar el veterano Cuarteto Galimir, en los Estados Unidos.

Las dos obras pertenecen a un mismo número de opus, e integran seis trabajos distintos compuestos entre 1797 y 1798, para la época en que el adolescente Beethoven se radicaba en Viena, y seis años después de la muerte turbulenta y mágica de Mozart. Ahora, esta grabación, presentada en la Argentina por el Centro Internacional del Disco, ayuda a recuperar la personalidad de Haydn entre el tumulto de los portales del romanticismo. ♦

## Pintores

### Nada más que el desorden

Sobre el pasillo a oscuras, la puerta de vidrios castigados por las manchas permanece cerrada. Hay que llamar y esperar unos momentos. Cuando Luis Felipe Noé empuja su desgarrada figura desde la penumbra para franquear la entrada, empieza un ritual de indecisiones, una desorientada ceremonia: se trata de elegir un lugar para sentarse en ese tumulto de bastidores despojados de sus telas, monstruos a medio nacer y muebles en desuso.

Pero al poco tiempo de permanecer allí, se advierte que el desorden del taller (que Noé comparte con Ernesto Deira y Jorge de la Vega) es como una continuación, como un apéndice de polvo y materia del pensamiento de sus habitantes: “Los que admiran a Rembrandt por la oscuridad iluminada de sus cuadros —insinúa Noé— no entienden a veces que lo admirable está en la posibilidad de fractura entre el claro y el oscuro que esos cuadros proponen: un cierto quebrantamiento de ojo.”

En ese quebrantamiento, precisamente, parece residir para Noé (31 años, casado, dos hijos) una de las claves de su trabajo futuro. Para mediados de mayo, y coincidiendo con la exposición que realizará en el Museo de Arte Moderno. Noé hará su debut en la espinosa teoría del arte: con el sello Van Riel, editará un libro cuyo título (*Antiestética*) es toda una definición. “Sobre todo —confiesa, apasionadamente—, quisiera ayudar a destruir un concepto envejecido en la crítica de arte: el de juzgar a un artista a través de una obra. Yo creo que lo que existe e importa es la búsqueda: la obra aislada es a esa búsqueda, lo que la huella a la acción de caminar.”

Con esa limpidez, disculpándose a veces con una sonrisa por el tono rotundo de sus afirmaciones, Noé continúa adelantando las intenciones de su libro: “Me interesa también desvirtuar la idea de la obra de arte como unidad —dice, agitando sobre el desvencijado sillón—. Esa es una herencia de épocas menos convulsionadas de la historia: a un mundo caótico como el que vivimos, sólo podemos ofrecerle un arte caótico. Lo demás es traicionarlo y traicionarnos.”

### El camino del caos

Pero este hombre delgado, calvo, que habla nerviosamente de los temas que ama, no ha llegado por casualidad a sus conclusiones: desde sus primeros tanteos en la pintura —en el año 1952, en el taller de Horacio Butler— consumió siete años de empecinamiento y solitaria formación, antes de decidirse a exponer por primera vez. En el intermedio atravesó la Facultad de Derecho (“paseando: no estudiaba en serio”), y seis años de periodismo, desde la crítica de arte a la información política.

## Teatro

### Los paisajes de la memoria

INSPECCION, tres actos de Ugo Betti, en traducción de Alma Bressan y Jorge Audiffred. Director: Ariel Allende. Teatro 35.

En el prólogo de su primera obra teatral (*La padrona*, 1927), Ugo Betti intentó definir la conciencia: la llamó entonces "esa grave corona que llevamos en la cabeza". Fue necesario que el tiempo y la meditación empecinada transcurriesen sobre este abogado parmesano, para que ahondase su definición: en los dramas de su madurez, Betti sabía ya que la conciencia no se ubica ni se afina; que, en todo caso, no había en torno de la suya más que una prolongada exasperación.

*Inspección* —estrenada en el Teatro 35, por la compañía que encabeza Alba Mujica— es una reiterada muestra de esa trayectoria: el inspector que llega a la casa donde una familia de refugiados espera la deportación, no hace otra cosa que inquirir; ninguna denuncia lo ha traído hasta allí, ninguna solución dejará cuando parta. Pero en ese vaivén de intuiciones, de avances y retiradas, Betti consigue instalar su juego favorito: el de los espejos, donde la realidad es su reflejo o la reproducción de ese reflejo, como en una monstruosa galería circular.

Así, el abogado Andrés (uno de los más nítidos de los fragmentarios *alter ego* de Betti, desparramados en su obra), que comienza solicitando su deportación como el bien supremo que podría otorgársele, terminará rechazándola cuando se la ofrecen. Porque volver o quedarse son sólo apariencias de un enorme vacío; el de la esquiva memoria que nada recuperable ha conservado "para poder decir; de esto me acordaré. Cualquiera cosa, aunque fuera un delito". Pero tampoco esa posibilidad se realiza; cuando desaparece el frasco del calmante de Egle —aumentando cuya dosis, todos pensaron alguna vez asesinarla—, Andrés confiesa que lo ha ocultado en su bolsillo, tal vez para jugar al asesinato, para fantasear una realidad que nadie se animará a provocar.

Precisamente en torno de la figura de Egle —la anciana perseguida por la idea de la muerte, acusada por su familia de poseer una fortuna escondida— estructura Betti la asfixia de la pieza: quizás porque ella permanece aferrada a elementos de tierra y sangre, inmovibles ante la metafísica, porque ella es "la madre, la abuela, la suegra. Y si todos están contra mí, es porque todos vienen de mí".

Transitando por ese universo cerrado y reiterativo, Betti consume una de las cumbres de su producción. Pero esas cumbres sirven también de un modo conmovedor para hacer resaltar sus oscuridades; pocas veces, como en *Inspección*, Betti lleva sus persecuciones a límites tan extremos; pocas veces, también, el fracaso en que lo hunde su desmesurado afán por explicar deja un resplandor tan desvaído. Inquisidor desesperado de la divinidad, la imagen que ella accede a mostrarle entre relámpagos de poesía lo abandona, abrumada por la dialéctica.

Forzado a recorrer este preciso laberinto, Ariel Allende opta por la medida más honesta: dibujarlo sin explicaciones. Puede imputársele una tendencia a resolver los largos parlamentos como monólogos del actor frente al público, y un final inexplicablemente demorado, que no empañan la corrección de su puesta. Del elenco —donde sobresale la abrasadora composición de Alba Mujica, en la matriarcal Egle— debe mencionarse una proeza: haber atravesado, sin caer en el melodrama o el tedio, el espinoso farrago del infierno bettiano. ♦

## Música

### El quinteto en la cáscara de nuez

Por la enojada *Sala delle Colonne*, asomada inquietantemente sobre uno de los canales centrales de Venecia, circuló hace unas semanas un aire de sorpresa: los residentes de la ciudad ducal se disputaron las felpas del teatro para escuchar, en primera audición, una obra desconocida de Antonio Vivaldi, su más eminente conciudadano.

Lo que agregaba una cierta inquietud a la novedad era un detalle casi urticante para el nacionalismo veneciano: tres músicos ultramarinos llegaban hasta la cuna del *prete rosso* para desenterrar una partitura abrumada por más de dos siglos de olvido. Cuando los últimos compases de la *Sonata para flauta, oboe y fagot* (a la que el lombardo Giorgio Federico Ghedini le incrustara con extraña habilidad un bajo continuo) se acallaron en el palacio, la platea se rindió a la evidencia: los integrantes del Quinteto de Vientos de la Orquesta Sinfónica Nacional no habían viajado desde Buenos Aires en vano.

"Claro que de no ser por la Cancillería —recuerda ahora el oboísta Pedro Di Gregorio, de 44 años, casado—, no hubiéramos podido movernos de



Di Gregorio y Frogioni: 2 de los 5.

aquí: nuestras actuaciones no alcanzaron ni para cubrir el costo de los pasajes." Pero si todo debió ser hecho un poco deportivamente, la idea del viaje en cambio tenía un año de maduración: durante la visita a la Argentina del Quinteto Chigiano, el pianista Sergio Lorenzi se interesó vivamente por las condiciones del conjunto de cámara argentino, escuchándolo "de entre casa" en interpretaciones de Mozart y Beethoven.

Una vez llegados a Italia, el éxito veneciano no les sirvió sin embargo para permanecer: "Por extraño que parezca —memora el clarinetista Mariano Frogioni (41 años, casado)—, allí hay muy poca vida musical; no nos fue posible debutar en Roma por la oposición de los músicos locales, que alegaron la existencia de un quinteto de vientos romano, que casi no tiene oportunidad de actuar." Las causas de esta situación parecen ser tanto el exceso de academias que producen continuamente aluviones de egresados, como la total descentralización musical "que no se reduce a una sola plaza como aquí".

La desocupación de los músicos, hostigados por la competencia, fue motivo de una reiterada anécdota: "Cuando mencionaba mi profesión a los amigos italianos —recuerda Frogioni, con una sonrisa—, me decían: *Músico, sí; pero, ¿de qué trabajas?*"

Sin embargo, uno de ellos logró superar la barrera de hostilidad competitiva; Domingo Gareffa, el cornista del conjunto (tucumano, 29 años, soltero), consiguió ser contratado por la Orquesta Alessandro Scarlatti, de Nápoles, donde actúa otro argentino, el violinista Rubén González.

Los restantes —el flautista Alfredo Ianelli y el fagotista Pedro Chiambaretta, que completan el Quinteto con Di Gregorio y Frogioni— volvieron con la alegría de haber cumplido la proeza, y con el recuerdo del triunfo en la patria de Vivaldi.

Pero no es eso sólo lo que los excita en la actualidad: en Italia despertaron el fervor de una empresaria profesional, que ya les habló para concretar una gira, "esta vez con todos los gastos pagos". Antes de que el proyecto se concrete "habrá que trabajar mucho



Inspección: El sonido y la furia.