

La metamorfosis de Violeta

"Es la primera vez, pero me siento tan cómodo como si siempre lo hubiera hecho." El hombre interrumpió la explicación para terminar de rasurarse cuidadosamente una mejilla enjabonada. A sus espaldas, un par de medias tendidas a secar contrastaba violentamente con el cuidado barroquismo del departamento: tallas, cerámicas, máscaras japonesas, bocetos escenográficos, abandonados con elegante descuido sobre las paredes y los muebles.

Cuando concluyó de afeitarse, Cecilio Madanes retomó el hilo de la conversación: "Sin embargo, todo es tan nuevo para mí —agregó— que no termino de asombrarme." Se estaba refiriendo a su debut como director en el teatro lírico, con la reposición de *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, que subirá a escena en el Teatro Colón el 4 de mayo próximo.

Ciento doce años antes de esa conversación, un músico nacido durante la ocupación francesa de Italia, anotado en el Registro Civil con los gállicos nombres Joseph Fortunin François Verdi, escribía a un amigo sobre el fracaso de su último estreno: "*Traviata* ha resultado un fiasco —se lamentaba—. No indagemos las causas: la historia es así."

En pleno apogeo histórico y mitológico, la anécdota burguesa de la Dama de las Camelias que Verdi proponía en su decimonovena ópera produjo sonrisas a los más indulgentes y levantó protestas entre la mayoría. Pero el creciente aluvión del romanticismo evitaría que la melancólica Violeta verdiana (imagen de Margarita Gauthier, de Dumas) quedase arrumbada en el olvido: en Buenos Aires, al éxito inicial de su estreno —ocurrido en vida del compositor— sucedió su presencia puntual en innumerables temporadas del Colón. Para una de sus recreaciones, en 1934, Héctor Basaldúa pergeñó una ambientación que contó con insólitos colaboradores: Victoria



Rey Madanes: Con el cuarto acto.

Ocampo y Alfredo González Garaño, entre otros amigos del escenógrafo, asolaron sus colecciones particulares de miniaturas, floreros isabelinos y primorosas cajitas labradas, para barnizar de esplendor la velada de ese 25 de Mayo, cuando Claudia Muzio mimó la agonía de Violeta en los brazos del tenor alemán Koloman von Pataky.

La elegante concepción de Basaldúa —que continuó usándose hasta la actualidad— quedará sumergida el 4 de mayo, cuando se corporice ante los espectadores la barroca escenografía que Miguel Angel Lumaldo realizó sobre la idea de Madanes: un arco iris de sepia, en todas sus gradaciones, que inundará los ambientes, las ropas, hasta los gestos de los protagonistas, como en un daguerrotipo del siglo XIX (Cecilio ya recurrió a esa evocación cromática en el cuadro *Je suis Lulú*, de la revista *Estrellas en el Avenida*).

Pero no sólo eso habrá cambiado: el papel de la anémica Violeta, que la tradición hacía ocupar con frecuencia a robustas sopranos, será transitado en esta oportunidad por la italo-norteamericana Anna Moffo, quien aportará su voz y su esbeltez a la nueva línea que Madanes imprimirá a la obra.

Mientras pasa de un ambiente a otro por su departamento de Plaza Once, donde vive con su padre y Ramona (una criada insustituible), escuchando casi sin cesar la grabación de la ópera, Madanes desliza los detalles de su puesta: "Tuve que luchar mucho —comenta— para reducir el coro de la primera escena. A pesar de representar una fiesta íntima, siempre se colocaba un centenar de personas en acción: pude conseguir que sean sólo 24." Por ahora, no hace otra cosa que demorarse en las complicadas escenas con coros (primer y tercer acto, sobre todo), a la espera de sus estrellas: la sutil Anna Moffo y el tenor italo-argentino Carlos Cossuta aún no han llegado a Buenos Aires, y lo harán recién para la última semana de este mes.

Sin embargo, quizá sea la escena del baile y las mesas de juego (en el tercer acto) la que más dolores de cabeza ha ocasionado a Madanes. "Son dos desplazamientos de un centenar de personas —explica—, a los que la partitura da un tiempo sumamente corto." Para evitar caer en la convencional retirada en masa, con la que se acostumbra solucionar la escena, Madanes debió recurrir a un complicado juego de seis puertas laterales: "Creo haber encontrado una solución lógica —afirma—. Pero en ésta, como en todas las modificaciones, me cuidé bien de conservar lo esencial: dejar a Verdi su papel de estrella de la noche."

Que lo haya conseguido o no, se verá recién dentro de veinte días. Por ahora, el director de *Caminito* (250 mil pesos de cachet) procura no dejar cabos sueltos al azar: hasta sus propios recuerdos le sirven para mantenerse en un clima de melancolía. "El otro día —memora, asomándose a la ventana como si lo hiciera a su pasado— tuve que transitar por el paraíso del Colón para ir a los talleres. Hacía mucho tiempo que no estaba allí: exactamente desde el día en que el maestro Raúl Espoile me llevó a ver por primera vez una ópera, cuando yo no tenía más que siete años." ♦



Fénix Telemann: Distinto de Bach.

Discos

El tiempo recobrado

PASION SEGUN SAN MARCOS, por Georg Philipp Telemann (Philips A 02350/51 L mono LP, y 855229/30 AY Stereo).

La historia de los sufrimientos de Jesucristo, Salvador del Mundo, tal como la relatara el Evangelista San Marcos: Con este título, encabezando un grueso manuscrito, Georg Philipp Telemann puso punto final a la escritura de su cuadragésima Pasión, a mediados de 1759. Ocho años más tarde, el mundano *Konzertmeister* de Hamburgo moría pacíficamente en su ciudad: detrás de él quedaba una obra cuantitativamente mayor que la de Bach y Haendel juntos.

Sin embargo, de todo ese apasionado torrente de música, casi nada debía salvarse de la destrucción: olvidada en bibliotecas privadas, arrasada por las guerras que devastaron su país, la obra de Telemann sería para siempre una fragmentario misterio, una opinión de segunda mano.

Lo que hace un año y medio arrastró a lo más selecto del mundo musical europeo hasta una diminuta iglesia gótica, a orillas del lago de Ginebra, fue la posibilidad de descifrar ese misterio: después de años de investigación y trabajo, el director alemán Kurt Redel había logrado reconstruir la partitura completa de la *Pasión según San Marcos*, que se consideraba tan irremediamente perdida como las 43 restantes del compositor. "Tuve que valirme de una lupa —declaró entonces Telemann— para descifrar el manuscrito que los reiterados traslados y el tiempo habían borrado."

Para los que colmaban el modesto recinto de San Martín, en Vevey, ese trabajo había producido un milagro: el de hacerlos compartir un momento histórico tan conmovedor, como el que hace más de un siglo produjo la exhumación de la *Pasión según San Mateo*, de Juan Sebastián Bach, desenterrada por Félix Mendelssohn ochenta años después de la muerte del mítico organista. Sólo que, en esa oportunidad,

la televisión suiza recogió la ceremonia en video-tape, y la esparció a través de Eurovisión por ocho países del continente.

La reacción no se hizo esperar: los asombrados críticos europeos volvieron a estudiar sus casi olvidadas referencias a la vida y la obra del compositor. Casi todo lo que encontraron les sumió en el desaliento: además de las *Pasiones*, Telemann había compuesto 40 óperas, 600 suites instrumentales, 25 servicios fúnebres y nupciales, 12 series (de 365 cantatas o motetes, cada una) para todo el año eclesiástico, y decenas de composiciones para jubileos, coronaciones, música de cámara y *lieder*; de todo lo cual sobrevivían escuálidos fragmentos. La comparación con Bach —de quien fue amigo, y padrino de su hijo Philippe Emmanuel— surgió espontáneamente. "Como muchos comienzan a reconocerlo —dijo el director Redel—, Bach no fue mejor que Telemann, sino diferente."

Esa diferencia —una carnalidad mayor, un sensual desarrollo dramático— es quizás la que dota de aplastante actualidad a la *Pasión según San Marcos*, la que explica su éxito fulminante. Poco tiempo después de ejecutarla por primera vez desde la muerte de su autor, Redel la llevó al disco, para la Philips, con la colaboración del Coro de Jóvenes de Lausana (33 voces femeninas y 18 masculinas).

El recibimiento que se dio a la grabación (que la semana próxima circulará en Buenos Aires) fue similar al de su estreno en Vevey: a los 46 años, Kurt Redel pasó, por esa exhumación, a la fama internacional.

El cuadro de intérpretes que lo rodeó entonces comparte halagüenamente las bondades del acontecimiento: la orquesta de cámara *Pro Arte*, de Munich (creada por Redel), el equipo de primeras voces, el organista Lionel Rogg y el clavecinista Leonard Hokanson conjugan un preciso estilo, un exaltado fervor, para recuperar a Telemann del silencio.

Que ese silencio pueda levantarse tan espectacularmente después de dos siglos no es sólo una muestra de la vitalidad del talento: es también una prueba de amor de quienes creyeron en la belleza oculta en esos desventajados manuscritos. ♦

Cine

Nicholas Ray en la cuerda tensa

Ya no parece el dios de quien todos hablaban en París, hace una década, y ni siquiera es el héroe omnipotente que se paseaba por Las Matas a 25 kilómetros de Madrid, entre las fortalezas de una Pekín reconstruida para él solo, en la primavera de 1963. Pero Nicholas Ray, el viejo ídolo, sigue dispersando dólares por el mundo. El lunes pasado llegó a la fastuosa casa de su amigo James Jones, el novelista de *Como un torrente*, y sólo interrumpió sus libaciones de whisky para conceder una conferencia de prensa a los pe-

riodistas franceses, sus adoradores incondicionales: el palacio de Jones está en el centro de la isla Saint-Louis, París, y Ray parecía abombado al conversar con los críticos, como si no pudiera dominar su entumecida lengua. Al cabo de diez minutos, les dijo: *Gracias, señores*, y desapareció, con una botella de Haig's en las manos.

En Dubrovnik, Yugoslavia, adonde llegó el 8 de abril, se volvió más comunicativo. Por lo menos anunció que iba a filmar allí, quizá a mediados de mayo, "la más extraña de las historias: un anatomista del siglo XIX caza cadáveres para diseccionarlos, parte por la noche hacia los cementerios con dos sepultureros que lo ayudan a desenterrarlos, y sólo se detiene cuando rescata de una fosa el cuerpo lívido de su novia, a quien dejó viva media hora antes".

El propio James Jones, en el estilo caudaloso de sus ficciones, ha descrito las aventuras de Ray en su casa de Saint-Louis: "Cuando llegó, en un taxi Citroën, creí que Nick había cre-



Exiliado Ray: Entre sombras.

cido. Lo vi más gigantesco, más cincelado que de costumbre, con su pelambre gris toda revuelta. Tenía la salvaje belleza de un rey shakespiriano o, quizá, el relajamiento de un héroe del Oeste. Le cedi un cuarto del segundo piso, y sólo pude conversar con él a la hora del desayuno. No se movió de allí dentro, salvo para pedirme una máquina de escribir, papel y un poco de whisky. Le gustaba mirar las aguas del Sena por la ventana de su dormitorio: creo que gustaba en esas contemplaciones la mitad de su tiempo."

La periodista Marie-Gisele Landes, del semanario *Arts*, fue más lejos que Jones: persiguió al realizador hasta Dubrovnik y le arrancó una información completa sobre sus planes. Fue un diálogo tedioso, duro, porque Nicholas Ray tenía todo el aire de un tipo derrotado.

Cuestión de precios

Simular derrota era, quizá, una injusticia consigo mismo: Ray siempre tuvo más suerte que méritos, desde que se aburrió de la arquitectura, en Chicago, a los 30 años, y empezó a escribir libretos radiales para la CBS.

Lo que él buscaba cayó en sus ma-

nos, como por ensalmo, en 1944: el director Elia Kazan, durante una comida con el productor John Houseman, elogió algunas puestas en escena de Ray en Broadway (*Beggar's Holiday*, *Lute Song*), y vio que el elogio era compartido. No dudó más y llamó a Nick para que lo asistiese en su primer film, *A Tree Grows in Brooklyn* (Lazos humanos). Era lo que el recién llegado, nacido en Wisconsin en 1911, necesitaba para crecer.

Desde ese momento, con el apoyo de Houseman, Ray comienza a volar solo, repartiendo en diez obras desparejas, entre 1948 y 1955, hasta que *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause) lo vuelve famoso en Europa y asocia su nombre al de un mito en potencia: el del actor James Dean. Ya el primer film de Ray, *Sendas torcidas* (They Live by Night), anunciaba una personalidad fuerte: era la historia de una pareja joven precipitada al crimen y condenada a morir; más allá de la anécdota, Nick se revelaba como un maestro en la descripción de caracteres, en la caracterización rápida y precisa de un ambiente. Poco a poco, esas aptitudes se van aplicando a temas sombríos, a historias de neurosis: en *In a Lonely Place* (Muerte en un beso, 1950), un libretista de cine, acusado de una muerte, enloquece; en *Johnny Guitar* (Mujer pasional, 1954), dos mujeres del Oeste se odian, pero a balazos.

Al cumplir los 50 años, Ray decide quietarse, trocar las historias individuales en *mamouths*. Desde entonces, no gasta menos de 8 millones de dólares por film ni sacia su ambición con un tema cualquiera: después de ensayar la biografía de Cristo en *Rey de reyes* (1961), obligó a siete mil extras a que asaltasen la Ciudad de las Legaciones, en el Pekín de 1900 (55 días en Pekín).

Ahora, en Dubrovnik, Nick parece haber elegido la modestia: su obra sobre el anatomista se llamará (no está seguro) *El médico y el Diablo*, y "si me vine a Yugoslavia es porque aquí las condiciones de trabajo son mejores que en cualquier otra parte. Ya ven ustedes, es una cuestión de precios, simplemente".

Memorias de juventud

Hacia setiembre u octubre de 1965, Ray emprenderá otro film, una suerte de autobiografía en la que comentará su propia adolescencia, y cuyo título provisional es *Sólo los amantes sobreviven*. A esta altura, ya lejos de su casa natal en Wisconsin, desprendido también de sus amistades en USA y recluso, como Ava Gardner, en un refugio madrileño, Ray puede mirarse limpiamente a sí mismo: "Tengo enormes defectos —le contó a Marie-Gisele Landes— y los conozco muy bien. Por ejemplo, siento miedo de que el público no me entienda; pienso que no soy capaz de definir ciertas situaciones o personajes sino a costa de una inmensa pesadez. Con mis debilidades personales soy más benévolo. ¡Cambian tanto con el tiempo!"

En *Sólo los amantes*, Ray recordará que "a los 14 años quería ser director de orquesta; a los 16, director de teatro; a los 17, contratista de obras, como mi padre; pero a los 18, mi única aspiración era provocar amor".