

Discos

El ruido y la furia

ELEKTRA, ópera de Richard Strauss - Album DGG (SLPM - 138690/91 Estereo).

"Todo salió espléndidamente bien anoche", escribía el director vienés Erich Kleiber en setiembre de 1939 (cinco días antes de la guerra), en carta a su mujer, fechada en Buenos Aires. Se refería a una reposición de *Elektra*, de Richard Strauss, en el teatro Colón, y concluía con este párrafo: "No obtuve una acogida muy entusiasta pero, sin embargo, la representación fue buena de verdad. —Y con germánico humor añadía—. La gente del buffet la odia porque no hay intervalo; tampoco hacen mucho negocio los cuartos de aseo".

Pero a veintiséis años de aquella epístola, una nueva generación de melómanos puede enfrentarse holgadamente con *Elektra* y digerirla sin desbarrancarse en el rechazo o el hastío. Desde la semana última, las casas de discos de Buenos Aires ostentan en sus vidrieras la reimpresión local de la versión más lujosa que se ha logrado hasta hoy de la ópera de Strauss. Es la que Deutsche Grammophon Gesellschaft produjo el año pasado, como homenaje al centenario del nacimiento del compositor hamburgués, y para la que fue convocado un elenco imponente: Inge Borkh como *Elektra*, Dietrich Fischer-Dieskau como *Orestes*, Jean Madeira en *Clitemnestra*, y Fritz Uhl para *Egisto*, con la orquesta de la Ópera del Estado de Dresde, dirigida por Karl Boehm.

Fue precisamente en el ámbito rojo y oro de la sala de la Ópera de Dresde, que Richard Strauss dijo, en una gélida tarde de enero de hace cincuenta y seis años: "Toquen con mucha dulzura esta noche; la obra hará bastante ruido ella sola". Terminaba así el ensayo general de su cuarto drama lírico, *Elektra*, que por la noche afrontaría, allí mismo, el juicio del público más exigente de Europa; y también culminaba un trámite creador que había consumido casi un lustro de la vida de Strauss, desde el día en que asistió, en Berlín, al estreno de la versión que el poeta austriaco Hugo von Hofmannsthal propuso de la tragedia de los Atridas.

Hofmannsthal se había atenido prolijamente a las circunstancias estéticas de tiempo y lugar que le tocaron vivir, y erigió —sin alejarse demasiado del texto de Sófocles— una *Elektra* con acentos expresionistas. Una exasperación sin pausa corroe los parlamentos y los incendia con resplandores sulfurosos; quizá el tremendismo del egocéntrico Strauss no fue insensible a esos prestigios de la desmesura. La ópera resultante se engarza dentro de la más empujada producción del autor de *El caballero de la rosa* y es, al mismo tiempo, uno de los ápices del teatro lírico de la primera mitad del siglo XX. Berlín, Viena y la Scala de Milán albergaron, inmediatamente después de Dresde, las arrasadas gesticulaciones vocales de estos excesivos Atridas; luego, Nueva York y el Covent Garden. El Colón de Buenos Aires, en cambio,

tuvo que esperar la visita del compositor, en 1923, para descargar los furores sonoros de *Elektra* en los oídos de sus habitués, más propicios a los arrullos de las romanzas italianas.

Desde entonces, diecisiete veces —en cuatro temporadas distintas— han temblado los áureos estucos del Colón bajo los impactos de la tragedia, que se arremolina en el foso orquestal y estalla en las imprecaciones de la hija de Agamemón. Tal vez convenga releer otros párrafos de la carta de Kleiber, de 1939: "Pauly —(la soprano protagonista)— estuvo excelente; Reich ha mejorado de maravilla; Kindermann, de primer orden; la orquesta, excepto nimiedades, brillante. Al final, el público permaneció como paralizado: los abonados no se movieron de sus asientos (probablemente la mayor parte creyó que había otro acto, con servicio fúnebre y todo)".

Otra especie de estupor, muy distinto, es el que envuelve a quien escucha la versión de la Deutsche Grammophon (convenientemente cercenada por el propio Strauss). "El mismo autor no dirigió jamás su obra, en los últimos veinte años de su vida, sino en la versión que presenta este disco", aclara el director Boehm quien, en razón de su estrecha amistad con Strauss, pudo recibir de él afiladas observaciones sobre la manera de verter su exultante neorromanticismo.

El impecable tapiz que trama la orquesta, sagazmente guiada por Boehm en el contrapunto entre el refinamiento de la escritura y su descripción de un mundo bárbaro, exalta las voces colo-sales que sirven a los personajes. Si la Borkh sostiene sin desfallecimientos sus dos horas de extenuante delirio vocal (que, junto con ella, sólo pueden abordar contemporáneamente Christel Goltz y Astrid Varnay), Fischer-Dieskau es el más resplandeciente *Orestes* que jamás transitó por las páginas de Strauss. Madeira, Uhl y Marianne Schech (Crisótemis) respaldan con sobriedad esas exaltaciones. No es improbable que *Elektra* haga ruido, como sugería el compositor; lo que importa es que el ruido logra transformarse en un torrente de avasalladora hermosura trágica. ♦



Fischer-Dieskau y Borkh: Atridas.

Teatro

De sabio a héroe, entre relámpagos

Un hombre flaco, maduro, con el pelo gris cortado casi al rape, se adelanta noche a noche hacia las candelillas de la sala del Ateneo, en París, y se inclina ante las ovaciones. Un resentimiento sordo lo invade, sin embargo, cada vez que la catarata de los aplausos lo envuelve en sus remolinos. Porque ese hombre sabe que los espectadores lo elogian a él, y aunque es un actor y la vanidad lo habita con frecuencia, en este caso también ha sido autor; y la pieza que ha pergeñado, minuciosa, prolijamente, como quien reconstruye una reliquia arqueológica, es soportada únicamente porque él la interpreta.

Ese hombre se llama Jean Vilar, y su obra, *Le Dossier Oppenheimer* (que convendría traducir como "El proceso Oppenheimer"), es el más ilustre fracaso de la nueva temporada parisiense. Un fracaso que acompaña la entrada en el mundo del arte y de la ficción de uno de los más conspicuos hombres de ciencia del siglo XX: el físico Julius Robert Oppenheimer, conflictuado padre de la bomba atómica. Era lo que le faltaba al sabio —"Galileo Galilei de nuestro tiempo", según algunos— para completar su leyenda, una leyenda que comienza el 16 de julio de 1945, a las cinco y media de la mañana, en el desierto de Alamogordo. Ese día, minutos antes de que la primera explosión nuclear de la historia alumbrara la Tierra con un fogonazo desconocido, más incandescente que mil soles juntos, un hombre, aferrado a uno de los pilares de la estación de control, recordó sin proponérselo cierta estrofa de una antigua escritura hindú: "Yo soy la muerte que todo lo arrebató, que quebranta los mundos."

Ese recuerdo fue, para el hombre, más deslumbrador que el relámpago del átomo. Actuó a manera de detonador, capaz de romper un inestable equilibrio en la conciencia de Julius Robert Oppenheimer, quien desde ese momento se vio tironeado entre el amor de toda una vida por su profesión y el creciente pavor por el vasto incendio que acababa de desatar. Cuando, meses después, Hiroshima y Nagasaki se volatizaron en un alucinante apocalipsis, Oppenheimer se negó a continuar. Por menos que eso, centenares de norteamericanos ocuparon los banquillos que el senador McCarthy erigió empeñosamente en la década del cincuenta.

Durante nueve años de reiteraciones y desmentidas, en continua lucha consigo mismo, con 25 kilos de su peso abandonados en el camino, el físico fue procesado y auscultado según todos los métodos. La reivindicación le llegó, por fin, de manos del presidente John Kennedy, y la absolución definitiva le ha sido otorgada por Lyndon Johnson, junto con una medalla de oro y cincuenta mil dólares. Con este dinero, Oppenheimer voló a Europa, retomó con placer la lectura de su amado Proust, se tomó tiempo para pensar en

del realismo a una fraudulenta estilización, el arte sagrado pareció justificar, durante doscientos cincuenta años, el sarcasmo de Huysmans: "Es la revancha del diablo". A partir del final de la Segunda Guerra, sin embargo, soplaron vientos refrescantes. Solamente en Francia surgieron la capilla de Venecia, decorada por Matisse; la iglesia de Audincourt, con su monumental decoración ejecutada por Ferdinand Léger; la de Assy, donde el dominico Couturier pudo convocar a Braque, a Matisse y a la escultora Germaine Richier; la de Ronchamp, campo libre para las reflexiones arquitectónicas de Le Corbusier, también autor del monasterio de Tourettes.

Los escépticos señalan que, en resumen, ese movimiento no estuvo más provisto que cuando, en el siglo XIX, ocasionalmente Ingres, Corot y (con mayor éxito) Delacroix se acercaron a la pintura de tema religioso. Una amarga sonrisa pliega los labios de quienes recuerdan que el obispo encargado de consagrar la iglesia de Assy, en 1950, se escandalizó ante el Cristo abstracto de Germaine Richier y ordenó quitarlo. Conscientemente o no, el prelado obedecía aún a las prescripciones del Concilio de Trento, que en 1563 declaraba: "El Santo Concilio prohíbe colocar, o hacer colocar, en ningún lugar y hasta en las iglesias que no están sujetas a la visita del ordinario, ninguna imagen insólita, a menos que el obispo la haya aprobado."

"La cuestión de Assy" descorazonó a quienes buscaban el acercamiento entre el catolicismo y el arte vivo de la época. Tanto más lamentable fue, cuanto que se había encontrado que la no figuración permitía regresar a una primitiva pureza de comunicación, a símbolos genéricos y depurados, capaces de implicar profundas abstracciones; como lo había sido el arte de las catacumbas. La vidriera de colores autorizó una penetración sutil del arte abstracto en los santuarios; no obstante, es difícil rechazar la objeción de que las vidrieras de Braque en Varangéville (como las de Chagall, Villon, Matisse) se limitan a colorear el espacio consagrado, más que a crearlo.

Las conclusiones del concurso de Lourdes han llevado a los más, a reflexionar que la separación del arte y de la Iglesia proviene de un tiempo (finales del siglo XVI) en que los jesuitas impusieron una suerte de realismo religioso, no del todo incomparable al "realismo socialista" del comunismo moderno. Los menos, en cambio, han aventurado una tesis optimista: es en la arquitectura donde se concentran los triunfos del arte sacro de hoy. La teoría culmina con una interpretación que no parece antojadiza: los arquitectos son los únicos plásticos a quienes las exigencias técnicas y económicas han enseñado a ceñir su ímpetu creador a ciertas presiones exteriores, sin que ese ímpetu sea quebrantado.

Sea como fuere, el tiempo de una revitalización del arte religioso en el ámbito cristiano parece aún remoto. No es improbable que ese florecimiento esté ligado a una renovación de la fe, a un brote que quizá podría surgir muy bien del Concilio Vaticano, a cuatrocientos años del de Trento. ♦

Música

Si Dizzy Gillespie fuera presidente

Sólo ahora, a los 47 años, su tersa piel oscura ha comenzado a ajarse levemente alrededor de los ojos y de la boca, y en el cuello. Pero los ojos crepitan de travesura, como siempre; la boca móvil esboza de continuo la misma sonrisa elástica de hace treinta años, y las motas que coronan su cabeza alargada siguen espesándose en racimos duros y apretados. La última picardía de John Birks Dizzy Gillespie fue presentarse, con la trompeta bajo el brazo, a las elecciones presidenciales norteamericanas. No lo hizo, sin embargo, como un alarde de extravagancia, sino como una manera de expresar cierta sensatez del hombre común ante los excesos de la campaña



Gillespie: Soñar no cuesta nada.

que opuso a demócratas y a republicanos; y, sobre todo, para aportar el punto de vista de los negros sobre algunos problemas de actualidad, filtrados por el invariable sentido del humor de Dizzy.

El bisemanario *Down Beat*, especializado en jazz y editado en Chicago, se dedicó a recopilar las opiniones de Gillespie a lo largo de su campaña, que culminó con una fotografía en la cual aparece el trompetista negro prestando juramento como presidente de los Estados Unidos, con un epígrafe que reza: "El día de la asunción del mando, como lo sueña Dizzy". "La clave de todo es la cuestión económica —enuncia el candidato Gillespie—. Una manera de combatir la segregación racial sería, por ejemplo, que todos mis partidarios, negros o blancos, se negaran a comprar determinados productos durante tres días; lo que ocurriría en la Bolsa de Comercio sería más que suficiente para que se pensara en rectificar algunas cosas con urgencia."

El otro tema primordial para Gillespie es el de los impuestos, para

el cual tiene también una fórmula que cree infalible. "Hay que establecer, en lugar de la tasa sobre los réditos, la legalidad de la lotería: un sorteo para todo el país. Los comercios estarían autorizados a vender billetes, y todo ese dinero iría al gobierno. ¿Alguien se ha dado cuenta de que millones y millones de dólares se vuelcan diariamente en lo que nosotros llamamos números y que es un juego ilegal? Así resulta que todos somos fulleros; en cambio, se podrían canalizar esas inquietudes en el buen sentido, y no habría injusticias con los réditos."

Las carteras del gabinete de Gillespie habrían sido cubiertas como sigue: secretario de Estado para Asuntos Extranjeros, Duke Ellington; secretario de Agricultura, Louis Armstrong ("porque es de Nueva Orleans y sabe mucho de plantaciones"); secretaria de Trabajo, Peggy Lee ("porque trata muy bien a sus músicos, y así consigue la armonía entre el trabajo y la conducción"); secretaria del Tesoro, Jeannie Gleason ("porque está casada con un periodista, Ralph Gleason, y si consigue desenvolverse con el sueldo de su marido, es un genio"). Sus embajadores habrían sido "la crema de los músicos de jazz"; y el gobernador de Alabama, George Wallace, habría sido designado jefe de Informaciones en el Congo ("bajo Chombe").

El reconocimiento de China roja cuenta con la maciza adhesión de Dizzy, por razones de simple buen sentido. "¿Cómo hacer de cuenta que 700 millones de personas no existen? Ante todo, deben de ser un porcentaje considerable de la población del mundo; y, además, no debemos olvidar que esos 700 millones son un formidable mercado potencial para nuestros productos y también para festivales de jazz. Imagínense: podríamos organizar un festival de jazz en China y pasarnos allí 10 años tocando, sin acordarnos del resto del mundo." Para el problema del Vietnam, Gillespie no es menos expeditivo: "O bien nos vamos de allí, o bien nos enzarzamos en la guerra mundial número no sé cuántos. Total, ya hubo tantas. Pero si yo fuera presidente, les diría a los vietnamitas: «Adiós, muchachos, ya hicimos todo lo que podíamos; ahora, arréglense como puedan y buena suerte.»"

Al contrario de su amigo Ellington, Gillespie cree con firmeza en la necesidad de subsidios estatales para el jazz, "desde el momento que es el arte primero y original de los Estados Unidos". El jazz sería, en manos de un Dizzy presidente, algo así como un colosal instrumento de acercamiento humano: "Háramos cuatro conciertos megatéricos al año: en Nueva York, en Los Angeles, en Chicago y en el Medio Oeste. Se realizarían en los mayores salones públicos de baile, o al aire libre, e invitaríamos a gente como Frank Sinatra, Nat Cole, Marlon Brando, Harry Belafonte, gente a la que el jazz ha ayudado". Estas opiniones han sido recibidas con alguna sorna por varios comentaristas políticos, uno de los cuales enunció: "No olvidemos que Dizzy quiere decir mareado." ♦