

emitido por una voz de monocorde inexpressividad, se une a un concepto convencional y embalsamado del personaje, para hacer fracasar ruidosamente su prestación.

En el reparto de responsabilidades, no cabe duda de que la Tcherina no es la única ni el principal de los culpables: el director Henri Doublier demuestra en su doble función —también se hace cargo del papel del Emperador Diocleciano—, tener un conmovedor desconocimiento de las exigencias que plantea el teatro contemporáneo a un *metteur-en-scène*. Lacrimógeno y desprovisto de imaginación, compensa con creces el alivio que hubiese podido experimentarse por las podas del texto.

Por su parte, el pintor Georges Wakhevitch —una de las viejas glorias de la escenografía internacional— permite suponer que su talento se detuvo en pleno apogeo del expresionismo: algunas de sus soluciones —entre ellas el telón de embocadura a guillotina— han dejado de usarse hasta en los cines de barrio de Buenos Aires. La correcta —aunque desprovista de vuelo— dirección musical de Jacques Pernoo compensa, junto al nutrido elenco y coro locales, las deficiencias del rutilante *cast* protagonista.

El desconcierto que flotaba en el *foyer* del Colón al finalizar la velada de estreno, se concentraba en una urticante, reiterada curiosidad: ¿vale la pena invertir tanto dinero en resucitar estas muestras arqueológicas? Los elementos locales, que salvan con tanta frecuencia el presupuesto, pueden tener una respuesta a esa pregunta. ♦

## Despedidas

### Cuando el teatro baja de cartel

En esta ocasión, y por última vez, el engarce superó a las joyas. Porque ese público deslumbrantemente ataviado no había venido para exhibirse: tampoco para aplaudir a ninguna de las múltiples estrellas del pasado y del presente que desbordaban la escena del Metropolitan Opera House de Nueva York. Ese público estaba allí para rendir su conmovido homenaje de *habitué* a una estrella única: el propio Metropolitan, el viejo *Met*, que identificó durante 83 años la vida musical de Nueva York.

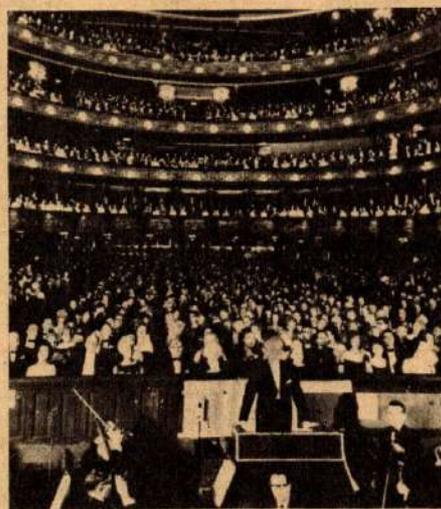
Con la mudanza a su nueva sala —en el exuberante Lincoln Center— termina la historia de un edificio antiestético, poco funcional y carísimo, lleno, sin embargo, de recuerdos para todos quienes estuvieron relacionados con la actividad lírica en los Estados Unidos. Brotado de un capricho aristocrático —fue construido en 1883, por 65 millones que se quedaron sin palcos en la *Academy of Music*—, el Metropolitan se democratizó tan sólo en 1940: ese año, la *Metropolitan Opera Association* (entidad que agrupa al público del *Met*) compró la sala a un costo de dos millones de dólares.

Desde entonces, se comprobó que el teatro no servía para sus nuevos espec-

tadores: los 122 palcos representaban la cuarta parte de la capacidad de la sala, poco apta para recibir audiencias masivas.

Así, el lujoso responso de mediados del mes pasado, tuvo opiniones disidentes. "El *Met* es un santuario —conjeturó Rosa Ponselle, una de sus glorias del pasado—. Destruirlo es como prender fuego a un crucifijo." Menos sentimental, su director general, Rudolf Bing, arriesgó en cambio: "Tiene una historia muy distinguida, debería ser retirado a pastar como un viejo caballo. Pero es un edificio asombrosamente feo, con un hermoso auditorio y condiciones lamentables de trabajo. Con la perspectiva de una nueva casa, confieso estar lleno de expectativa, pero no de dolor: lo que dejamos atrás, no son más que cuatro paredes".

Sin embargo, sobre esas cuatro paredes se precipitó todo el mundo para asistir al acontecimiento de la última función: las entradas llegaron a cotizarse a 200 dólares cada una y fueron



Metropolitan: Adiós a la gloria.

arrebataadas a los revendedores. Cuando se levantó el pesado telón dorado de boca, sobre la última de las 10.000 funciones del *Met*, se vio que toda esa expectativa no había sido en vano.

La marcha hacia la muerte del viejo edificio fue acompañada con la pompa que las circunstancias requerían: Marian Anderson, Marjorie Lawrence, Lothe Lehmann y Lily Pons se contaron entre las muestras de su ilustre pasado; Renata Tebaldi, Leontyne Price, Richard Tucker y Birgit Nilsson estuvieron entre los animadores del *pot pourri* operístico de cinco horas y media de duración, en el que ninguno de los grandes nombres cobró un centavo por su actuación. En el final, todos los artistas se unieron al público para corear *Auld Lang Syne*, la vieja melodía escocesa de adiós, en medio de delirantes aplausos y no disimuladas lágrimas.

Sin embargo, el que alcanzó a resumir esa mezcla de nostalgia y alivio con que la compañía estable se separa del viejo e incómodo *Met*, fue John Stats, un electricista de 78 años, que pasó sus últimos 57 en el teatro: "Ha sido un hogar —confesó—, aunque a mí no me gusta tanto la ópera como el *strip-tease*". ♦

## Discos

### España para el francés

Cuatro Obras Sinfónicas, por Maurice Ravel (Philips 89036 Stereo).

La proximidad geográfica de Saint-Jean-de-Luz con la frontera española, la infancia en suelo vasco, las habaneras de moda que le cantaba su madre madrileña, iban a tejer con el tiempo una trama de la que Maurice Ravel no se liberó jamás: el culto a lo hispánico, que atraviesa toda la obra de este francés y comparte, con la danza, la hegemonía absoluta de su producción. Manuel de Falla —su amigo de toda la vida, desde un afortunado encuentro todavía en el siglo XIX— fue uno de los más apasionados defensores del hispanismo raveliano: "Así como el flamenquismo fue un vicio común en los compositores españoles —afirmó—, él lo convirtió en una virtud". Su biógrafo, Roland Manuel, iba a compartir años más tarde esa opinión, utilizándola: "Ravel partió de una falsa Andalucía —confiesa— hacia la conquista de una España que no es auténtica, pero que nos parece más verosímil que la verdadera porque su creador supo conferirle la apariencia de lo natural y lo necesario".

Las obras que incluye el presente registro —*Rapsodia Española*, *Pavanne pour une Infante défunte*, *Alborada del Gracioso* y la segunda suite del ballet *Daphnis et Chloé*— pertenecen, con excepción de la última, a esa fecunda faceta de la personalidad musical del gran impresionista.

El director holandés Bernard Haitink (37 años), al frente del equipo titular de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, confirma que su nombre está llamado a perpetuar la tradición de Mengelberg y Van Beinum, sus dos grandes predecesores. ♦

## RECORDS

### CLASICOS

*La flauta mágica*, de Mozart, por Evelyn Lear, Hans Hotter, Dietrich Fischer-Dieskau y otros, Coro de Cámara Rías y Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigidos por Karl Böhm (DGG).

*Maestros italianos entre el Barroco y el Clásico*, con obras de Sanmartini, Pergolesi, Bonporti y Nardini, por la Orquesta de Cámara de Amsterdam (Telefunken).

*Carnaval en Viena*, obras de Johann Strauss, por la Orquesta de Filadelfia que dirige Eugene Ormandy (CBS).

### JAZZ

*Max*, por Max Roach (CID).

*Villegas en cuerpo y alma*, por el Trío de Enrique Villegas (Trova).

*¿Quiénes están por Mozart?*, por Los Swingle Singers (Philips).

### MISCELANEA

*Dio come ti amo*, por Gigliola Cinquetti (Music-Hall).

*Michelle*, por los Vip's (Alanicky).

*La balada de la boina verde*, por Barry Sadler (Victor).

• Casas consultadas: *Club Internacional del Disco*, *Disclub*, *Floryland*, *Iriberry*, *Night and Day*, *Ricordi*, *Romero & Fernández* y *Selecciones Danny*. ♦



Eduardo Comesaña

**Destinos errantes: Con alegría.**  
(Finder, Rivas)

## Fiesta en la aldea

*DESTINOS ERRANTES (1966), comedia musical en dos actos y cuatro cuadros, de Fabio Rojas e Ignacio Finder. Directores: Rojas y Finder. Teatro IFT.*

Las *Estrellas errantes* que el célebre narrador judío Scholem Aleijem (seudónimo de Salomón Rabinowitz, 1859-1916) imaginó un día desprendidas del cielo de la Besarabia, aterrizan en Buenos Aires y encienden una hoguera inusitada: la más encantadora comedia musical que se haya escrito en la Argentina, sin que su impostación hebrea empañe en lo más mínimo su disfrute por los públicos locales. Al contrario: las pegadizas y rítmicas melodías folklóricas (más las compuestas especialmente por Finder para su obra), el estallido cromático de la ambientación, la sagacidad con que se destila una rosada historia de amor con final melancólico, el diálogo saltarín e intencionado, componen un espectáculo de insólita frescura, de calidad tan inusual aquí en este género, como su candor.

Nadie canta ni baila demasiado bien en *Destinos*, aunque eso importa menos que el auténtico fervor con que los intérpretes se entregan a la anécdota de aquellos adolescentes enamorados que vivían en una remota aldea rumana, y que se marcharon con los cómicos trashumantes que una vez pasaron por allí: sólo que, por un monstruoso equívoco, el muchacho se encaminó a Bucarest, y su amada a los Estados Unidos. Tal vez Néstor Hugo Rivas no debiera bailar, y Cecilia Thumin no debiera cantar; cuando lo hacen, sin embargo, no cancelan su poder de comunicación con la platea. Pero, es en un admirable Tino Pascali (como dos padres judíos), un vertiginoso Samuel Heilman y un conmovedor Ignacio Finder, donde se alza el nivel interpretativo de una verdadera fiesta que —sin divismos— culmina quizás al final del primer acto, con la regocijante representación de los cómicos, ejemplo de exactitud satírica y de secreta nostalgia. ♦

## Música X

### Crónica de un martirio

"Le aseguro a usted que he escrito mi música, como si me la hubieran pedido para una iglesia", confesó Claude Debussy al cronista de *Comoedia*, el 18 de mayo de 1911, en el transcurso de un reportaje. 55 años después, todavía hay pocos que se lo crean.

El alambicado y vetusto texto que Gaetano Rapagneta (Gabriele D'Annunzio para el arte) pergeñó con el título de *Le Martyre de Saint Sebastien* siguió despertando, a lo largo de los años, las mismas sospechas que indujeron a la jerarquía eclesiástica a sumergirlo en el Index, en ocasión de su estreno: ese santo afeminado y sensual, convenía poco a la imagen del "Arquero de Dios", que la Iglesia aceptaba en su santoral.

"He soñado largo tiempo con un joven sangrante —había escrito D'Annunzio a Debussy para transmitirle su idea—, transfigurado en el mito cristiano como el bello dios herido y llorado por las mujeres de Biblos ante el catafalco de ébano y púrpura, en el equinoccio vernal." Esa retórica no alcanzaba a disimular que la obra había sido dedicada a Ida Rubinstein para que la interpretase, y que el Sebastián del versificador italiano se parecía mucho más a un efebo griego que a la robusta imagen del mártir de la cristiandad.

#### La Esfinge se confiesa

Hace dos semanas, poco antes de que Ludmila Tcherina descendiese en Buenos Aires para animar al controvertido personaje en el teatro Colón, la polémica volvió a encenderse. Hubo que contar con la patriarcal venia del Cardenal Caggiano para que la obra pudiera, el viernes último, llegar a su elaborado estreno.

Antes de eso, la escultural Mónica Avnirova Tchmerzina (admirada ba-

jo el menos principesco nombre de Ludmila Tcherina) tuvo tiempo de conceder una entrevista en la que su divismo sólo pudo compararse a su cultura, bastante infrecuente en las estrellas de su rango. "Creo que el artista verdadero debe ser completo —arguyó para justificar su doble papel de actriz y bailarina—, como lo demuestra Picasso, pintor, escultor, grabador, ceramista, dibujante y escenógrafo." En seguida revoloteó alrededor de media docena de estereotipadas poses para el fotógrafo, y volvió a la carga con una personal versión del personaje que acaba de ser en París uno de los más lustrosos acontecimientos de su carrera: "El papel de San Sebastián —informó— es el más difícil que se ha dado en la historia del teatro moderno: hay que saber respirar muy bien para soportar una labor tan extensa y agobiante, además de los fatigosos desplazamientos y la permanente actividad escénica que supone".

#### Del dicho al hecho

Sin embargo, todo ese momento informativo levantado en torno al expectante estreno de *Le Martyre*, sólo sirvió para hacer más estrepitoso el derrumbe del viernes pasado, cuando pudo verse la distancia que en teatro separa a los hechos de las buenas intenciones.

Ni la refulgente partitura de Debussy, ni las tres horas y media que se cortaron al texto original, llegan a solucionar el grave problema digestivo que propone la partitura dramática de D'Annunzio. La versión del Colón, pese a sus reducciones, obliga a plantearse la duda sobre el verdadero responsable de la proscripción que pesa sobre la obra: más que una censura ideológica, la Iglesia parece haber desempeñado, en este caso, el papel de una defensora del buen gusto.

La presencia de la Tcherina en el papel protagónico, abría la esperanza de una versión de gran dignidad: pero su dominio del escenario a nivel de la expresión corporal no alcanza para compensar otras fallas de grave calibre. Su francés demasiado áspero y eslavo,



Eduardo Comesaña

**Le Martyre y Tcherina, en el Colón: Nada por aquí, nada por allá.**