

The background of the cover is a photograph of the interior of the Teatro Colón, showing the ornate architecture, the stage, and the rows of seats. The lighting is dramatic, with a strong red and orange hue. The text is overlaid on this image.

Margarita Pollini

Palco, cazuela y paraíso

Las historias más insólitas del
Teatro Colón

Editorial Sudamericana

Margarita Pollini

Palco, cazuela y paraíso

Las historias más insólitas del Teatro Colón

Editorial Sudamericana
Buenos Aires

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

IMPRESO EN ESPAÑA

Queda hecho el depósito
que previene la ley 11.723
©2002, Editorial Sudamericana S.A.®
Humberto I 531, Buenos Aires.

www.edsudamericana.com.ar

ISBN: 950-07-2180-5

Un retrato, la idea de una ronda en la cúpula, el libreto de una ópera, una novela: tal es, hasta hoy, mi contribución individual al anecdotario nutrido del Teatro mayor de la República. Si cada uno de los que a él hemos estado intensamente vinculados en las andanzas de nuestras vidas (y que algo propio tenemos para contar), se decidiera a consignar el testimonio de su experiencia, presiento que el sumado fruto de nuestros heterogéneos aportes produciría riquezas insospechadas. Quizás entonces entenderíamos qué son, quiénes son los fantasmas, de dónde proceden los sueños, las huellas impalpables de esperanza y desilusión, qué secretos moradores habitan el Teatro; por qué sentimos que un espectador invisible ocupa la vacía butaca, vecina de la nuestra; por qué, al avanzar distraídos por uno de los corredores desiertos del Teatro Colón, sabemos, de repente, que no estamos solos.

Manuel Mujica Láinez
Mis memorias del Teatro Colón

La puerta de atrás

¿Tiene sentido, aunque ésta sea una página inicial, hablar aquí del Colón con la solemnidad con la que se suele hablar de él? Personalmente, creo que no: todos saben que se trata de la sala mayor de la ciudad de Buenos Aires y del país, que pocos grandes han estado ausentes de su escenario, que su acústica sea tal vez la mejor del mundo, que la fama de sus talleres es enorme y merecida, que sus 3.500 butacas son ocupadas en cada noche de ópera, ballet o concierto por apasionados conocedores. Tampoco se justifica que yo nombre aquí toda la gloria de la Besanzoni, la Muzio, Arrau, Melchior, la Nilsson, Galeffi, Nijinsky, Furtwängler o Pavlova si el tiempo me ha negado la posibilidad de verlos o escucharlos en vivo. Más interesante que eso es —me parece— hablar de la intención y el desarrollo del trabajo cuyo resultado está en manos del lector.

A raíz de haber tratado frecuentemente a algunos de sus artistas, caí en la cuenta de que en el Colón (ese coloso al que yo tanto respeto guardaba) había —como en cualquier gran institución— una “historia de transmisión oral”, que iba creciendo día a día, y que también iba perdiéndose con la desaparición de cada libro viviente. Había que preservar ese squarcio di vita.

A veces las paradojas tienen una elocuencia difícilmente superable. Desde su primera concepción, los arquitectos que han proyectado y construido el Teatro pensaron en la cara oeste del edificio, es decir la que está sobre la calle Libertad, como la más representativa, la más conocida, la más importante de las cuatro. El destino, sin embargo, dispuso lo contrario: en virtud de haber desaparecido la manzana sobre la cual se extiende hoy la avenida 9 de Julio, es la parte trasera —la que da a la calle Cerrito— lo que más a la vista ha quedado, y es la imagen con la que el porteño y el visitante asocian al Colón desde hace varias décadas.

Recopilar estas anécdotas implicaba franquear esa puerta restringida al público, tratar cotidianamente y durante meses con libros y personas. Y ese trato dio como resultado lo que ya se sospechaba: el Colón fue, es y será el lugar de la belleza, de lo efímeramente eterno, de lo sublime, de lo irrepetible. Pero no exclusivamente de eso. Todos —artistas, investigadores, críticos, espectadores— hablamos de “el Colón” como de un objeto inanimado, impasible; pero, como fruto del hombre, tiene sus mismas grandezas y debilidades y ha pasado por momentos de gloria y de oscuridad.

Ha llegado el momento de abrir (o al menos dejar entornada) la puerta tanto al espectador que visita el Colón cada año como al que no ha ingresado nunca, y ve desde afuera esa imagen de “castidad artística” en la que tantos quieren sumirlo (especialmente algunos que desde su sombrío rincón de la historia del Teatro pretenden proyectar luz sobre él). No es éste el trabajo de una mente con criterio “historicista”; es el de un espíritu curioso cuyo amor y gratitud hacia el Colón por tantas alegrías vividas en él han querido manifestarse de esta manera.

Advertencia

(Se non è vero, è ben trovato...)

“El anecdotario del Colón no da, ciertamente, para un libro. Da para dos. O tres.” El periodista Rodolfo Braceli seguramente no imagina cuánto de verdad hay en su frase para quien, habiendo querido abarcar ese aspecto del Teatro entre las dos tapas de un volumen, descubrió que cada persona, cada pasillo, cada período suyo son una infinita fuente de historias interesantes y dignas de ser conocidas por todos. Por eso no es desacertado decir que éste no es —ni pretende ser— “el” anecdotario del Colón, sino uno de los tantos posibles. Las circunstancias han hecho que nos centráramos en determinado grupo de artistas y aspectos de su vida pública y privada, pero queda una enorme cantidad de recuerdos por apuntar. También se hace evidente que varios de nuestros relatos podrían ser desarrollados cada uno en un libro: la presencia de la literatura en el Colón, la tragedia de los bailarines, la etapa peronista, Lida Martinoli y su familia, la censura... Pero este aporte, por ínfimo que sea, habrá sido valioso si abre el camino para los anecdotarios del Colón que vendrán.

Parte de las anécdotas que han sido recogidas en este libro son fruto de ese difícil ejercicio de la memoria. A veces en la distancia el nombre de una ópera se confunde con el de otra, y lo mismo sucede con las fechas. Como se trata de épocas ajenas, nuestra única referencia son los datos que proporcionaran los entrevistados, que en algunos casos pueden ser incorrectos. Se ha tratado de corroborar en los programas del Teatro (la única fuente irrefutable a nuestro alcance) todas las fechas y nombres, a fin de ser lo más fieles posible a la verdad.

También es probable que algunas de estas historias no hayan tenido lugar en el Colón ni en giras de sus cuerpos estables, pero la memoria de la gente así lo quiere. Como quiera que sea, al fin y al cabo no hace más ni menos válida la anécdota el que haya sucedido o no en el Colón.

Se sabe que una vez publicado este volumen surgirá el recuerdo de nuevos incidentes (también, por qué no, algunos nuevos se producirán), o los libros viejos revelarán nuevos datos. Una sana cuota de resignación hace que todo autor esté preparado para cosas como éstas, y además el presente trabajo es —se acaba de decir— apenas la punta de un iceberg inmenso.

1. JUSTA FAMA

(Los grandes en anécdotas)



Luciano, el terrible: Pavarotti ensaya su Rodolfo del '87. Atrás, el sufrido Luis Gaeta
(FOTO: Gentileza Luis Gaeta)

¿Qué es un grande? ¿Qué lo distingue del resto de los artistas? Son preguntas que probablemente no tienen una respuesta, o bien tienen muchas. Habitualmente, se confunden los términos “grande” y “famoso”, cuando el significado de ambos es muy distinto.

Los grandes artistas se distinguen, al margen de su indiscutible calidad, por una espontánea generosidad para con sus colegas y los novatos. El que ha llegado a su meta y sabe que los propios méritos sobran para mantenerse allí no duda en ayudar a los que quieren alcanzar esa cima, porque no teme ser desplazado por los nuevos colegas. La mezquindad es propiedad exclusiva de los mediocres.

En el capítulo presente se han incluido tres clases de anécdotas: las que involucran a famosos que han sido verdaderamente grandes, a grandes que no han gozado de una fama tan enorme y a famosos cuya grandeza queda ciertamente en duda.

L'inutile precauzione

Tan famosa como era Claudia Muzio para los públicos de los más grandes teatros del mundo lo era su madre para sus artistas y empleados. La señora no sólo seguía a su hija a donde fuera, sino que pretendía librarla de todo peligro al que pudiera estar expuesta. Claro que algunas producciones eran más propicias para la desgracia, a juicio de la señora Muzio.

La mala fama de *La forza del destino* de Verdi (obra a la que algunos se refieren directamente como “la innombrable”...) tiene una tradición iniciada ya en su estreno y que a lo largo de sus representaciones acarreó no pocos trastornos —y la muerte en algunos casos— a varios cantantes que intervinieron en ella. Cuando “La Divina” Muzio era contratada para cantar el papel de Leonora, la señora madre procedía a rociar el escenario con agua bendita antes de cada función con el fin de conjurar la mala suerte. No hay certeza de que antes de que Claudia interpretara por primera vez ese rol en el Teatro Colón (en 1921) el ritual hubiera dado resultado: la cuestión fue

que cierta vez aquí, tras la rociada materna de rigor, “La Divina” patinó sobre el líquido sacrosanto, y fue a parar sin escalas al foso de la Orquesta Estable. El destino era más fuerte.

Apuntador prevenido vale por dos

Una de las mayores responsabilidades que tienen los maestros encargados de apuntar es la de dar a quienes manejan el telón la señal para bajarlo al finalizar un cuadro o un acto. Para que la coordinación sea perfecta (sobre todo en la época en que el telón era accionado manualmente) los apuntadores dan, antes de la ejecución de la bajada, un aviso previo llamado “prevención”, que se marca en la partitura con un número 1 romano. Pero la atención que ellos mismos prestan a estas marcas es obviamente menor en óperas que conocen casi de memoria.

Una distracción mínima hizo pasar un momento de angustia al maestro Claudio Guidi-Drei durante una función de La Traviata. Al acercarse el final de la gran escena de Violetta (el célebre “Follie!”), a Claudio le era imposible recordar si había dado o no la prevención. Si no lo había hecho, era urgente darla, porque el telón no podía caer después de tiempo, pero si la primera señal ya estaba dada, una segunda haría caer el telón en la mitad del aria más brillante de la ópera de Verdi. Guidi-Drei optó por dar las dos señales a último momento. Afortunadamente.

“Terminó el aria y el telón hizo ¡plaf! Desde entonces, respeté siempre lo que estaba escrito”, dice el Maestro. Es lógico: basta imaginar el ataque de furia que hubiera tenido la soprano interrumpida, que era nada menos que la temperamental Anna Moffo...

División Grandes Clientes

I. Mon Buenos Aires chéri

Cuenta Héctor Ángel Benedetti en su libro Las mejores anécdotas del tango y otras curiosidades que un día de junio de 1916 el compositor Juan de Dios Filiberto se había sentado a probar uno de los tantos pianos del salón de ventas de Casa Breyer, la tradicional tienda porteña. En determinado momento entró un anciano que se detuvo a escucharlo tocar sus tangos; el joven pianista continuó sin inmutarse. Transcurridos unos instantes, el desconocido hizo un comentario a un hombre que estaba a su lado, y se fue sin ocultar su emoción.

Cuando Filiberto terminó sus interpretaciones, le dijeron de quién se trataba: era un famoso músico francés que había venido al Colón a dirigir Sansón y Dalila.

Mientras tanto, el viejo Camille Saint-Saëns se alejaba por la vereda, despacio, conmovido.

II. El muchachito con nombre de sabio

Más o menos por la misma época, muchos artistas del Teatro Colón (tanto locales como visitantes) se abastecían de tabaco en una cigarrería cercana, vecina de la legendaria confitería La Real, de Corrientes y Talcahuano. Entre los clientes se contaban cantantes y bailarines que enloquecieron al Colón: la soprano María Barrientos e integrantes de la compañía de Anna Pavlova. Parece ser que el adolescente que atendía el mostrador, un inmigrante griego, se deslumbraba con estas presencias y también con la silueta de Carlos Gardel, que pasaba casi a diario por la puerta rumbo a La Real.

Cuentan además que se enamoró de una de aquellas bailarinas, que más tarde, siendo empleado telefónico, comenzó a especular en la Bolsa guiado por las conversaciones que escuchaba y que se hizo rico gracias a ello. Lo cierto es que el destino de Aristóteles Onassis estaba indisolublemente ligado a las grandes artistas: Barrientos, Pavlova, Callas.

III. Pepe

Allá por 1941, un humilde peluquero tenía como asiduo cliente de su local de la avenida Diagonal Norte a un polaco de profesión bailarín. Después de afeitarlo un día, el peluquero llamó a su hijo, que siempre andaba correteando por ahí:

—Vení, Pepe: te voy a llevar a ver a un señor que te va a enseñar a bailar. Y no tenemos que pagar un peso.

¿Bailar? Lo primero que pensó fue que le iban a enseñar el ritmo que su abuela y su padre bailaban tan elegantemente: el tango. Cuando se enteró de que se trataba de danza clásica, pensó que no podía haber nada peor.

El muchacho tenía 12 años, le apasionaba jugar al fútbol en el potrero de San Martín y en su vida había visto un ballet. Lo que menos pasaba por su cabeza era un futuro en malla y zapatillas de media punta, por más gratis que le salieran.

Pero aquéllas eran épocas en las que el respeto por los padres era una ley inquebrantable. A regañadientes, él y su hermano fueron de la mano del barbero al Teatro Colón, donde su cliente daba clases. Pepe ya no iba muy bien predispuesto, y al ver al robusto bailarín el chico se asustó tanto que de vuelta a casa confesó a su padre su intención de no pisar nunca más ese lugar.

Quién sabe qué razones habrá esgrimido Michel Borovsky para convencer a José, el hijo del peluquero Neglia, de volver la Escuela de Ópera y Ballet del Colón.

*

La fuerza del destino

Si hablamos de comienzos insólitos de grandes del Colón, tal vez ninguno como el de Antonio Truyol, pionero entre los coreógrafos argentinos, destacado bailarín y respetadísimo maestro. Él mismo nos lo relató.

Antonio se había criado escuchando cantar a su padre, y la pasión por ese arte se había despertado en él. Al finalizar sus estudios primarios, la opción lógica era que ingresara a la Escuela de Ópera y Ballet del Teatro Colón. Allá fue su madre a inscribirlo, pero al llegar se encontró con que las vacantes para la parte de canto se habían agotado. La única opción para que el niño pudiera entrar era anotararlo en la Escuela de Ballet, y tras un par de meses cambiarlo al coro de niños. La mujer se resignó y aceptó la propuesta.

El que no estaba muy conforme era Antonio, que se sentía incómodo con el uniforme de los pequeños bailarines. Tampoco ayudaba mucho su maestra de ballet, Gema Castillo. Gema era hija de José González Castillo, aquel hombre que no pudiendo ponerle a su vástago el nombre de Descanso Dominical había debido llamarlo Cátulo. Cátulo Castillo.

Gema solía incentivar al niño con estas dulces palabras:

—Vos mejor andá a cantar, que para esto no servís.

Por supuesto, llegó el primer examen, y con éste el fin de Antonio en la Escuela del Colón. Sin embargo faltaba otra vuelta de tuerca en esta historia: con el advenimiento de la revolución de 1943, la institución hizo borrón y cuenta nueva, y convocó a todos los que habían pasado por allí en años anteriores. Ya perdida la esperanza de cantar por culpa de una mala praxis médica, Truyol volvió al Teatro en el que pasaría el resto de su vida.

Completó los estudios, ingresó al cuerpo de baile, le ganó el cargo de primer bailarín a su amigo José Neglia y comenzó a incursionar en la coreografía. El resto es público: forma parte de la historia de la danza argentina. Si el destino existe, no hay prueba más contundente que el largo y sinuoso camino de Antonio Truyol.

Tosco Sciarrone

No tenemos la seguridad de que esta anécdota haya tenido lugar en el Colón, pero dado que Giuseppe Taddei encarnó allí al Scarpia de Tosca en cuatro temporadas (en el '53, '54, '62 y '65), bien podría haber sucedido en nuestro Teatro este incidente en el que el gran barítono demostró que los años sobre las tablas pueden servir para cubrir espaldas ajenas.

El papel del Sciarrone (jefe de Policía) en Tosca tiene unas pocas intervenciones a lo largo de la ópera. En la primera, cuando Scarpia le pregunta si Cavaradossi ha confesado (“Sciarrone, che dice il Cavalier?”), debe responder “Nega”

(“Niega”). Más tarde, al “Tutto?” del Barón debe replicar “Tutto”. Tan simple secuencia es ideal para un debutante, pero esa vez (como tantas) el hilo fue a cortarse por lo más delgado.

El inexperto Sciarrone contestó al “Sciarrone, che dice il Cavalier?” con un contundente “Tutto”. Si era verdad que Cavaradossi había confesado todo, la acción tal como seguía sería totalmente absurda. Por lo tanto, Taddei se vio en la obligación de cambiar imprevistamente el texto, y agregar:

—Come tutto? Sei sicuro? Ma va’ rinchiedere un altra volta! (“¿Cómo que todo? ¿Estás seguro? ¡Pregúntale de nuevo!”)

The show must go on...

Cuando en 1958 sir Thomas Beecham vino contratado por el Colón para varias actuaciones en ópera (cinco títulos diferentes ofrecidos entre julio y septiembre) y un concierto sinfónico, ya tenía varias décadas de vida y de carrera a sus espaldas. Lo acompañaba en esta visita su esposa, que falleció a poco de llegar. Todos en el Colón dieron por supuesto que habría que buscar otro director: ningún músico por experto que fuera podría tener en tales condiciones la frialdad mental que el oficio requiere...

El día posterior al entierro, el maestro inglés apareció en el Colón a la hora habitual de ensayo sin que nadie pudiera creerlo. Al subir al podio, Beecham recibió las condolencias que en nombre de la Orquesta le daba el concertino. Tras derramar un par de lágrimas, Beecham se sintió dispuesto a hablar, y sus únicas palabras fueron:

—Otello, Acto Primero.

Una hazaña nacional

Contratos millonarios, desplantes o caprichos no son condiciones necesarias en un cantante para ser considerado un grande. El profesionalismo de nuestros artistas demuestra cuánto tienen para envidiarles algunos divos.

El Colón presentaba en el Teatro Enrique Santos Discépolo (en castellano) *La vie parisienne*, “opéra-comique” — género que alterna música y diálogos— de Jacques Offenbach, que, como la mayoría de las piezas del compositor, cuenta con gran cantidad de personajes, veintidós exactamente. Dado que hubo que prolongar la permanencia en escena de la ópera, tal el suceso de la puesta de Oscar Figueroa, la Temporada de Verano se superpuso con la oficial de Cerrito y Tucumán. Cada rol de Offenbach era cubierto por más de una persona, pero algunos cantantes de *La vie parisienne* también intervenían en la otra obra. De modo que varios de los cincuenta y dos miembros del elenco de verano iban de un teatro al otro, y semejante despliegue logístico debía indefectiblemente desembocar en una situación de opereta.

Cierto domingo, Pino de Vescovi, Tulio Gagliardo y Mario Solomonoff se encontraron en el Colón; aunque no había enemistad alguna entre ellos, temblaron al verse juntos: si los tres intérpretes de Gontran (un mequetrefe que llega a la estación de trenes del brazo de la ligera Metella) estaban ahí, ¿quién iba a cantar esa función en el Discépolo? Mientras tanto, allá, entre tanta gente circulando, ni el avisador de artistas ni el resto del elenco se percataron de la triple ausencia.

Mientras Dante Ranieri cantaba ya el Primer Acto, y a sólo instantes de entrar ella, Lydia de La Merced (Metella) le hacía señas al tenor, que no podía darse cuenta del problema. A los pocos minutos, él y el barítono que hacía el papel de Bobinet la vieron entrar del brazo de un figurante al que, para colmo de males, el traje y el sombrero de Gontran le quedaban enormes. Y como bien lo dice el propio Dante, Lydia salvó la función con un profesionalismo envidiable: no sólo cantó toda su parte sin inmutarse en lo más mínimo, sino que cantó también la parte de su compañero, trasladándola de la primera a la tercera persona y cambiando de octava. No importa si el público advirtió la hazaña de esta cantante (paradójicamente cabe esperar que no), pero ella se ganó el reconocimiento y la admiración de todos sus colegas. Y muy merecidamente.

La Wallmann por tres

I. El cuádruple

Dos de los más grandes cantantes que hayan pisado el escenario del Colón, Jon Vickers y Cornell Mac Neill, habían sido reunidos para actuar en *I pagliacci* bajo la dirección escénica de Margarita Wallmann. La meticulosidad con que ella trabajaba y su nivel de exigencia para con los cantantes los tenían tan cansados que las muestras de divismo no se hacían desear: si alguno de los dos faltaba a un ensayo, el otro se retiraba para no ser menos.

¿Y quién tenía que hacer las veces de “doble” de los dos papeles centrales masculinos? Nuestro maestro apuntador Claudio Guidi-Drei, que nunca imaginó tener que cantar los roles de Canio y Tonio, y mucho menos simultáneamente. Como lo dice él mismo, “uno no estudia para eso”...

II. A confesión de partes...

Muchos años antes, y en tiempos en que tenía un gran prestigio como coreógrafa (antes de un accidente que truncó su carrera en la danza), la Wallmann había llegado al Colón por primera vez para dirigir *Gli uccelli*, una creación suya sobre música de Ottorino Respighi, y en la cual la orquesta sería dirigida por un tal Tulio Serafin. El ballet narra la historia de un cuadro cuyos personajes (campesinas, campesinos y pájaros de todo tipo) cobran vida repentinamente.

El músico italiano se dirigió a Margarita después de un ensayo, preguntándole por qué si ella quería que él dirigiera cierto pasaje más lento, se lo había mandado a decir por medio de una de las primeras bailarinas y no personalmente, como era lógico. La Wallmann no salía de su asombro, pero atinó a responder que ciertamente en caso de pretender que él modificara su tempo (cosa que no estaba en sus planes) lo habría conversado directamente con él.

Tras minutos de discusión, la bailarina aquella confesó, bañada en llanto y mientras Serafin se ahogaba de risa:

—¡Perdóneme, maestra, pero mi papel es tan corto que si el maestro quisiera dirigir a un tempo más lento yo podría estar más tiempo en escena...!

En 1938 las primeras bailarinas eran María Ruanova, Leticia de la Vega, Dora del Grande y... Lida Martinoli. Conociendo sus “hazañas” posteriores, ¿sería muy descabellado pensar que era Chochó la que quería permanecer más tiempo sobre las tablas?

III. El niño y los sortilegios

Más tarde, en 1948, Margarita Wallmann volvió con una pieza también creada por ella y que introducía un elemento sumamente novedoso para la época (hoy ya no lo es tanto): en determinados pasajes de la música compuesta por Richard Strauss sobre *Le bourgeois gentilhomme*, los bailarines recitaban partes del texto original de Molière.

Mientras ella trabajaba en el montaje, siempre rondaba la sala un niño tan curioso como despierto, que una vez la sorprendió con esta frase:

—¡No me vas a hacer creer que a papá le pagan por mover ese palito!

Años más tarde el chico no sólo debería dar crédito al origen de aquellos ingresos familiares, sino que él mismo se ganaría la vida moviendo el palito. El hijo de Erich Kleiber, Carlos Kleiber, se convirtió en un reconocido director de orquesta.

*

Pavarotti y su cibo ordinario

La visita de Luciano Pavarotti y su debut en Buenos Aires (año 1987) significaron todo un acontecimiento para el Colón, y también para él. Por boca de María Caniglia, Luciano sabía que entre los teatros grandes, los de mejor acústica eran el Massimo de Palermo y el Colón.

Aquí se había montado todo un dispositivo especial. En las calles colgaban carteles con la leyenda “Bienvenido Pavarotti”, y los medios no hacían más que hablar de él. Por su parte, el tenor venía bien pertrechado: traía su

director, su Mimì y su Marcello (algunos afirman que los tres estaban adiestrados para funcionar a la mitad de volumen), y también sus partes de orquesta transportadas un tono por debajo del original.

Una anécdota de aquel debut nos llega contada por uno de sus protagonistas: Luis Gaeta.

Ya desde el día de su llegada (en último término) Pavarotti causó problemas al negarse a ensayar con el pretexto de estar demasiado cansado. Luego escribiría que los que lo rodeaban habían preferido que descansara del viaje, pero que él había salido a recorrer la ciudad y a deslumbrarse con los bulevares porteños.

Haya sido capricho suyo o no, el resultado fue que mientras todos los demás cantantes venían ensayando sin descanso, en virtud de esta circunstancia a Luis Gaeta le tocó cantar por primera vez junto a Luciano en la tercera función (las dos primeras las había hecho otro barítono). Y fue así que todo lo que sigue sucedió a la vista del público. Por suerte no a su oído.

Atento a las indicaciones que le hiciera la encargada de la régie, Sarah Ventura, Luis se había sentado a una mesa. Pavarotti se le acercó, y en tono poco amigable, como para darle a entender que ese lugar le correspondía, le dijo:

—Questa tavola è de scrittore... (esta mesa es del escritor).

La frase tomó tan de sorpresa al barítono (quien además seguía cantando) que ni siquiera entendió bien en ese momento qué le quería decir aquel grasso tenore. La ofensiva itálica se completó con un empujón que dejó al siempre desprevenido Luis tambaleando entre las candilejas.

La acción prosiguió, pero algo de remordimiento habrá quedado en Pavarotti ya que, seguramente con la intención de congraciarse con Gaeta, empezó a hacerle de apuntador, tirándole la letra que el argentino debía cantar.

Llegado el punto en que el personaje de Gaeta dice (hablando de la voluble y casquivana Musetta): “E il suo cibo ordinario... è il cuore” (“Y su pan de cada día es el corazón”), Pavarotti no pudo con su genio, y le sopló:

—E il suo cibo ordinario... è il culo!

Veramente ordinario! Confiesa Luis: “Terminé diciendo il cu... cu... cu... ore, y casi lo digo”. Con solvencia, el argentino sorteó la (¿simpática?) zancadilla; a la función siguiente ya estaba prevenido sobre los posibles agregados del tenor de Modena, pero en aquella misma línea, la frase por lo bajo fue:

—Gia lo sai (ya lo sabes).

Y sí: Luis Gaeta ya lo sabe. Pavarotti tiene una manera muy especial de ganarse la simpatía de sus compañeros de elenco. Además, pese a la reputación de gran cocinero y gourmet que se le atribuye, es obvio que a don Luciano no le gusta que se sienten a su mesa.

Giuseppe VERDI: La forza del destino. La Muzio encarnó el rol de Leonora en el Colón en tres oportunidades:

1921: julio-agosto. Acompañada por G. Crimi, con A. Didur, L. Bertana y elenco. Dirigió G. POLACCO.

1924: junio-julio. La misma pareja protagónica actuó esta vez a las órdenes de Vincenzo BELLEZZA.

1933: julio. En esta tercera y última oportunidad Claudia actuó junto a Gigli, Salvatore Baccaloni y Ebe Stignani, con Gino MARINUZZI en el podio.

Gaetano DONIZETTI: Lucrezia Borgia. A. Masini Pieralli, E. Mazzoleni, B. Gigli, Maffio, M. Blanco Sadun, L. Dufranne, A. Bettazzoni, V. Cassia, G. Nessi, R. Tegani, C. Bonifanti, R. Tegani, J. Menni.

Director de orquesta: A. VIGNA.

Julio-agosto de 1919

Giuseppe VERDI: La Traviata. A. Moffo, C. Cossutta, C. de la Mata, G. Bacquier, E. Gasco, B. Tomaselli, R. Yost, J. Zanín.

Director de orquesta: Juan Emilio MARTINI. Régisseur: C. Madanes. Escenografía: M. A. Lumaldo. Coreografía: J. Tomin. Vestuario: E. Lerchundi.

Mayo de 1965

Sir Thomas BEECHAM dirigió en 1958 las siguientes óperas:

Otello: todo un dream team: Ramón Vinay, Giuseppe Taddei, Carlo Cossutta, Antonietta Stella, Sofía Bandín, Italo Pasini... Director de escena: R. Moresco.

4 al 29 de julio

Carmen: con J. Madeira, P. M. Ferraro, C. Ramos, G. Taddei, N. Souza y elenco. Régie: Otto Erhardt.

18 al 26 de julio

Samson et Dalila: de nuevo Vinay y Taddei, con B. Thebom, A. Mattiello y V. De Narké. También Otto Erhardt realizó la puesta en escena.

1° al 9 de agosto

La flauta mágica: Dermota, De Narké, Schoeffler, Rita Streich, Pilar Lorengar, Nilda Hofmann y otros “notables”. Régie: Otto Erhardt.

3 al 16 de septiembre

Fidelio: Gré Browenstijn, Hans Hopf, Mattiello, De Narké, Chelavine, Dickie. Régie: Ernst Poettgen.

19 al 30 de septiembre

26 de septiembre: concierto con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Obras de Elgar, Rossini, Schubert, Weber y Delius-Beecham.

Jacques OFFENBACH: La vie parisienne (La vida en París). R. Yost, B. Tomaselli, O. Grassi, N. Romanella, A. Ma. González, L. Perosine, D. Ranieri, J. Nait, R. Sassola, Jorge Botto, J. Ma. Secreto, E. Cogorno, E. Sarramida, J. Nait, C. Pizzini, N. Falzetti, N. Cuttone, M. Anselmi, E. Gaba, E. Iacattuni, L. de La Merced, D. López Esponda, O. Tassinari, C. Sensaud, M. Serrano, J. Giabbanelli, L. Veronelli, E. Botti, O. Grassi, O. Schiappapietra, E. Granados, E. Ferracani, W. Maddalena, O. Cesari, P. De Vescovi, T. Gagliardo,

M. Solomonoff, N. Ferrero, G. Murtagh, M. De Larrocha,

A. Chisari, M. Blanco, E. Zivic, I. Jackson, A. González,

M. Cansado, L. Longueira, R. Zerkowsky, A. Ma. Latrónico, J. C. Torres, O. Tesser, C. Trimarco.

Director de orquesta: Manuel CELLARIO. Régie y versión castellana: Oscar Figueroa. Escenografía y vestuario: H. De Ana. Coro del Instituto Superior de Arte. Director: Valdo Sciammarella.

Teatro Enrique Santos Discépolo

Febrero-marzo de 1977

Ruggero LEONCAVALLO: I pagliacci. J. Carlyle, J. Vickers, B. Tomaselli, C. Mac Neill, Beppe J. Nait, V. Tavini, T. Gagliardo, B. Lemos, Eliseo Pinto.

Director de orquesta: Bruno BARTOLETTI. Régie: Margarita Wallmann. Escenografía y vestuario: E. Guglielminetti.

Junio de 1968

Ottorino RESPIGHI-Margarita WALLMANN: Gli uccelli.

Director de orquesta: Tulio SERAFIN.

1938

Richard STRAUSS-Margarita WALLMANN: Le bourgeois gentilhomme.

Director de orquesta: Erich KLEIBER.

1948

Giacomo PUCCINI: La bohème. K. Esperian, L. Pavarotti, L. Gaeta, R. Yost, L. Simonella y otros.

Director de orquesta: Leone MAGGIERA-Reinaldo CENSABELLA. Puesta en escena: S. Ventura. Escenografía y vestuario: N. Benois.

Agosto-septiembre de 1987

Notas

1 Citado en Recuerdos de la lírica y el Colón poco conocidos. Congreso ILAFA 22, Buenos Aires, 1981.

2: TRES POLICIALES



La noticia conmovió a Buenos Aires. Así anunciaba el diario El País el asesinato de Vittorio Meano en junio de 1904 (FOTO: Hemeroteca del Congreso de la Nación)

La Plaza Lavalle, frente a la cual está el Teatro Colón, se extiende sobre la superficie que en la primera mitad del siglo XIX era conocida bajo el nombre de “Hueco de Zamudio” (Zamudio era el apellido de su propietario), refugio de malvivientes blancos y negros. Otras versiones agregan que el primer matadero que conoció Buenos Aires se alzaba entre las calles que hoy llevan el nombre de Libertad, Talcahuano, Lavalle y Córdoba. Frente al actual Colón, apenas cruzando el “Hueco”, estaban la Fábrica de Armas y el Parque de Artillería de la ciudad. Finalmente en 1887, es decir, apenas antes de que comenzara a erigirse el Teatro, se instaló —sobre la esquina de la que lo separa la calle Tucumán— el Segundo Batallón del Regimiento Primero de Infantería. Y en agosto de ese mismo año, el flamante Monumento a Juan Lavalle albergaría el sable y el puñal del caudillo, la bala que lo mató y hasta la puerta atravesada por el proyectil.

Con semejantes vecinos, uno de los mayores escenarios líricos de América no podía mantenerse ajeno a las cuestiones en que se involucran cuchillos, revólveres y agentes del orden. El siguiente capítulo consigna tres hechos policiales relacionados con el Teatro Colón, y no demasiado conocidos.

1º DE JUNIO DE 1904: VITTORIO MEANO ES ASESINADO

Víctor Meano (q.e.p.d.). Falleció el 1º de junio de 1904. Luisa Franchini de Meano, esposa, Carolina Benetti de Meano, madre (ausente), sus hermanos Comendador César Meano y Serafín Meano (ausente) y demás deudos, invitan a sus relaciones a acompañar los restos del extinto al Cementerio del Norte, hoy jueves 2 a las 3 p.m. Única invitación. Se despide por tarjeta. Casa mortuoria: Rodríguez Peña 30.

Diario El País. 2 de junio de 1904. Sección Necrológicas.

Desde Francesco Tamburini (el ingeniero encargado del proyecto original) hasta Enrique Fazio, el director ejecutivo fallecido en enero del 2001, parece haber un destino de tempranas muertes entre los arquitectos vinculados al Colón. En esta tradición de “malditos” de la que hablan algunos se engarza el asesinato de Vittorio Meano, el verdadero constructor del edificio que Jules Dormal no hizo más que completar. Los curiosos vericuetos del proceso al asesino le hacen un lugar en este anecdotario. Pero será a través de una “crónica conjetural”: dado que el expediente fue incinerado tiempo atrás, se ha debido reconstruir el crimen del gran arquitecto sobre la base de los diarios de 1904. Las policiales de El País proporcionan gran cantidad de datos, pero omiten muchos otros. Una ínfima cuota de ficción se introdujo en este libro testimonial. Los hechos, nombres y fechas han querido ser estrictamente los consignados en las crónicas periodísticas, y se han agregado descripciones, diálogos y demás elementos anecdóticos. La narración los hacía necesarios.

I

Parecía que el destino le tenía asignada aquella manzana vecina de su casa. Tras la muerte de su maestro Francesco Tamburini, Vittorio Meano debió asumir bajo su responsabilidad y con sólo treinta y dos años el proyecto del nuevo Teatro Colón. Pero antes de ellos, Ángel Ferrari, quien ganó la concesión en 1888, había tenido que optar entre la manzana de Libertad y Tucumán lindante con el antiguo “Hueco de Zamudio” y otra a la que limitaban las calles Victoria, Entre Ríos, Rivadavia y Combate de los Pozos. Se había decidido que el Colón se levantara en la primera, y ahora las vicisitudes habían traído a Meano al barrio de Monserrat para erigir simultáneamente el moderno Congreso de la Nación en el terreno extendido entre esas cuatro calles, el mismo que Ferrari había descartado.

Al arquitecto le gustaba seguir la obra de cerca y día a día. Su colega Alejandro Bustillo instalaría después una vivienda provisoria pegada al “viejo Colón” cuando emprendiera la tarea de transformarlo en banco. Meano tenía más suerte: le bastaba doblar la esquina de Rodríguez Peña y caminar unas cuadras por la Avenida de Mayo (no mutilada todavía) para contemplar la marcha de su monumental construcción.

Esa mañana había llegado muy temprano a encontrarse con ella. Era verdad que le dedicaba más tiempo que a Luisa, su mujer, y que la relación con aquella mole de ladrillos grises llevaba casi una década. Después de todo, era comprensible que (si era verdad lo que su amigo le había revelado) la señora de Meano recibiera visitas clandestinas. Pero ya habría oportunidad de aclarar esos tantos: el arquitecto tenía bastantes preocupaciones con el Congreso y el literalmente interminable Teatro Colón.

Y la oportunidad apareció aquel miércoles. Su amigo corrió con la noticia: minutos antes había visto a Catalina, la criada, abrir la puerta de Rodríguez Peña 30 al hombre aquél. Y Meano pensó que era entonces o nunca.

Caminó sin pausa hasta su casa. Hizo girar la llave. Subió la escalera y buscó a su esposa. La encontró en la puerta de una de las habitaciones altas, con los ojos encendidos y las manos crispadas. Catalina escuchó que hablaban; ella no entendía italiano, pero por el tono de las voces dedujo que su patrona no podría sostener la mentira. Recordando las palabras que la señora de Meano le había dicho una vez, se estremeció.

Al abrir la puerta, el primer impacto que sufrió Meano fue el de reconocer a Carlo Passera, el mucamo al que había despedido dos meses atrás. Vittorio no entendía muy bien por qué Luisa defendía siempre a ese joven ineficiente, y constantemente le pedía que lo dejara volver a su puesto.

La segunda sorpresa la recibió Meano al comprobar que Carlo tenía puesta ropa suya. Pero no tuvo demasiado tiempo de cavilar al respecto. Enseguida fijó sus ojos en el revólver que aquél extraía de su bolsillo trasero.

Al pie de la escalera, Luisa y Catalina escucharon dos disparos.

II

Domingo Nogueira llegó a la casa del matrimonio Meano tan rápido como pudo. Tuvo que interrumpir su ronda diaria, pero la alarma en los rostros de las mujeres que lo llamaban parecía deberse a algo importante. La esquina de Rivadavia y Rodríguez Peña quedó sola.

A metros de la puerta Carlo Passera permanecía de pie y con el arma en la mano. Nogueira, sin dudar, sacó su pistola reglamentaria dispuesto a disparar si era necesario. Sorpresivamente, el joven se entregó. Pero antes de

llevárselo detenido, Nogueira descubrió en el suelo a un hombre que agonizaba, y que murmuraba frases en italiano a su mujer y a Passera. Carlo advirtió la confusión del policía, y vio la oportunidad de escapar:

—¡Lárgueme, no sea estúpido! ¿No ve que soy de la casa? ¡Busque al asesino!

Domingo lo suelta, convencido de que es más útil intentar salvar al herido. Carlo sube las escaleras, y la persecución comienza. Habiéndolo perdido de vista, el agente abre una puerta tras otra, pero sólo encuentra a gente que no responde a sus preguntas. Tal vez en aquella casa nadie hable castellano.

Asomándose a la calle, Domingo Nogueira sólo ve una silueta oscura correr veredas abajo. Pero no se alarma: recuerda muy bien el traje color crema de Carlo. Y, dondequiera que esté, el criminal no lleva armas: entre las manos de Domingo está la Smith & Wesson calibre 9. Cuando regresa al interior de la casa, ya Vittorio Meano, italiano de nacimiento, 44 años de edad, el más grande constructor de Buenos Aires, ha dejado de pronunciar sus frases ininteligibles.

III

Vittorio, el muchacho piemontés, había llegado a la capital de la Argentina en 1884, es decir, veinte años atrás. Su hermano Cesare lo había empleado durante cuatro años en su estudio de ingeniería. Pero Vittorio sube al barco y en Buenos Aires comienza a colaborar con Francesco Tamburini.

Muerto Tamburini en 1890, su discípulo toma las riendas del Teatro Colón, en el que se estaba trabajando. La nueva obra constituirá una prueba de fuego para el ahora experto pero aún joven Vittorio: no sólo por la envergadura de los planos testamento de su maestro ni por el estilo dominante, mezcla del renacentista italiano con el alemán y el francés, sino por las increíbles dificultades que se atravesarían en su camino. La construcción será, a lo largo de aquellos doce años, sucesivamente interrumpida, e incluso se amenazará con demoler lo levantado hasta el momento: en 1900 se presenta un proyecto nuevo que lleva la firma del ingeniero Juan Buschiazzo. Éste señala defectos en el original (la calle Tucumán quedará “entristecida y oscurecida” por el ala sur del Colón, se consigna en un párrafo), de modo que Meano debe elaborar un nuevo proyecto. Que afortunadamente triunfa frente al de su detractor en el concurso de la Oficina Municipal de Obras Públicas.

IV

Por supuesto que Carlo Passera ignoraba todo aquello. Él solamente sabía que Vittorio Meano era un hombre importante, más dedicado a sus planos que a Luisa. Y también sabía (lo había visto durante los dos meses que estuvo al servicio de la familia) que todos los días el arquitecto salía bien temprano por la mañana: ¿qué mejor momento del día para ver a doña Luisa, si ambos tenían la certeza de que el marido no volvería en varias horas?

Pero la situación era riesgosa. Más consciente de eso que nadie era Catalina Peirano, la criada. Con sensatez intentaba evitar la vergüenza de un descubrimiento in fraganti de los amantes, y quizás una tragedia. Quiso advertirla, pero las palabras de Luisa Franchini no sonaron muy tranquilizadoras:

—¿Y si aparece el señor un día? —le había preguntado Catalina poco antes.

—No te preocupes: llegado el caso, Carlo tiene armas para defenderse —había respondido la patrona. Además, estaba la coartada del trabajo: podía perfectamente decirse que el antiguo mucamo venía a convencer a su ex empleadora de que intercediera ante su marido para la reincorporación al puesto.

Con sus veintiocho años, Carlo Passera era apuesto como saben serlo los italianos: alto, delgado, con un fino bigote rubio y una tez blanca y lisa que protegía con un sombrero “de los llamados orión”.

V

El joven bajó del tranvía en Palermo. Su casa estaba desierta: hacía algunos meses que su esposa se había ido de allí. Mientras se quitaba el traje oscuro pensó que Nogueira nunca habría podido reconocerlo al escapar, si al verlo el policía por última vez Carlo todavía tenía puesta la ropa de Vittorio.

¿Cuestión estética? ¿Simple diversión? ¿Deseos de ocupar su lugar? Por alguna razón, en sus encuentros con Luisa el joven amante se ponía las prendas del gran Meano. Podía ser un juego tonto, es cierto, pero gracias a él había escapado de la persecución del agente Domingo Nogueira, que ahora estaba detenido, acusado de haberlo dejado huir. Claro que Passera no podía saberlo.

El otoño resplandecía esa tarde en la Plaza de Mayo. Era un buen lugar para reflexionar. Carlo permaneció un tiempo sentado en un banco, sin saber cómo continuar. ¿Convenía entregarse mansamente, o era mejor seguir prófugo e intentar escapar definitivamente? Necesitaba un consejo. De pronto recordó al doctor Torino y decidió que tenía que ir a verlo.

Caminó hasta la casa de su amigo; el abogado lo hizo pasar, y una vez a solas con él Carlo le confesó su crimen. Eran las cuatro. Horas más tarde, y avisado por el mismo doctor, el juez mandaba a buscar al asesino al edificio de Moreno 1670.

VI

Cuando llegó a la Comisaría 1a donde su esposo (al menos todavía legalmente) estaba incomunicado, la señora de Passera olvidó aquellos meses de separación y todo lo que hubiera podido llevarla a tomar esa decisión. Pidió verlo. Carlo estaba muy afligido; ella se acercó y lo abrazó largamente. Es posible que el hombre tuviera ganas de llorar y de saber algo sobre las niñas, pero no dijo nada. No derramó una sola lágrima, ella tampoco. Sólo sus rostros daban cuenta de la tristeza que sentían, y hasta los policías que custodiaban al criminal se conmovieron profundamente.

Si Carlo era inocente de haber matado a un hombre, la injusticia haría a su esposa estar de parte suya. Si en verdad había asesinado a su ex patrón, el autor del edificio que tanto la impresionaba al pasar frente a él rumbo al taller de costura de la calle Victoria, algún motivo debió haber tenido. Lo que no sabía era si estaba dispuesta a perdonarle la traición.

Sea como fuere, la costurera estuvo presente en la reconstrucción del crimen, y escuchó dolorida cómo cuatro centenares de personas agolpadas a su alrededor frente a la casa de Rodríguez Peña pedían a gritos la muerte de Carlo.

VII

Diez días más tarde le tomaban declaración a Luisa Franchini de Meano. La dama fue coherente con su imagen de amante esposa que había despedido a su marido con la ceremonia de rigor en el Cementerio del Norte. Dijo que Carlo Passera la visitaba algunas veces con intención de convencerlos de que lo volvieran a contratar y trabajar nuevamente para ellos.

La desmentían las cartas que habían secuestrado de la casa de Carlo: eran de su puño y letra y estaban escritas en italiano. Gran trabajo el de los investigadores, como los diarios no se cansaban de decir.

Unas semanas más tarde llegó al domicilio de Rodríguez Peña 30 una nueva carta que Luisa abrió con ansiedad y leyó con desgano: no era de Carlo. Traía el sello de la Municipalidad de Montevideo, y comunicaba al ingeniero Vittorio Meano que había resultado ganador del concurso para la edificación del Palacio Legislativo de la capital uruguaya.

Hasta aquí lo que consignan las crónicas. El fuego se ha tragado el expediente judicial: parece ser que en la época en que eran destruidos sólo se los conservaba si en ellos estaban implicadas personas "importantes"... A juzgar por su destino, esa causa no lo era para el Poder Judicial argentino.

Muchas aristas de la historia del asesinato que impidió a Vittorio Meano concluir sus obras maestras, el Congreso y el Teatro Colón, permanecen en la oscuridad. La oscuridad que oculta de noche la verde cúpula de su Congreso. La que invade aun de día tantos rincones de su Teatro Colón.

26 DE JUNIO DE 1910: ESTALLA UNA BOMBA EN PLENA FUNCIÓN

Fue tal vez el año de mayor esplendor de aquella Belle Époque, y dentro de él hubo un hecho que constituyó “el” acontecimiento: la celebración del Centenario de la Revolución del 25 de Mayo de 1810 vistió de gala a Buenos Aires, y los festejos ocuparon casi todo 1910. Acudieron —entre otros— el gran político francés Georges Clemenceau, el científico italiano Guglielmo Marconi y el Presidente de Chile, Pedro Montt. Una de las visitas más esperadas por el pueblo de nuestra ciudad fue la de la Infanta Isabel de Borbón, tía del Rey de España Alfonso XIII. En el puerto de Buenos Aires la esperaban el Presidente José Figueroa Alcorta, el Intendente, el gabinete de ministros completo y una multitud enfervorizada que rompió los cordones policiales. Otros homenajes rendidos a la Infanta fueron un desfile de la colectividad española frente a su residencia y un asado con cuero servido en una estancia, donde cien gauchos montados en sus mejores caballos y con aperos de lujo brindaron un criollo espectáculo a la visitante.

Por supuesto que nadie falta al desfile militar del 25 de Mayo ni a la función de gala en el Teatro Colón, todavía flamante pese a que en sus dos años de historia ya se habían ofrecido 170 funciones en la gran sala. Los palcos están engalanados como nunca por los trajes de las damas. La Infanta, a la que el tiempo no ha hecho perder el porte tan característico de las españolas, viste “brocato blanco con adornos negros, collar y diadema de diamantes y banda de María Luisa [la condecoración]”, tal como relata la crónica de esa noche aparecida en La Prensa dos días después. La Primera Dama, por su parte, también muy elegantemente vestida, debe ocupar un sitio lejano al palco oficial donde está don José Figueroa Alcorta: junto con sus damas de honor y las invitadas más ilustres presencia la función desde el primer palco avant-scène de la derecha.

Presidente, intendente, primera dama, infanta, embajadores, gente de la alta sociedad: todos aplauden a rabiar al *Rigoletto* de Titta Ruffo, al duque de Mantua de Giuseppe Anselmi y a la Gilda de Graciela Pareto. Un trío difícilmente superable. Los espectadores se sienten algo desairados al no escuchar el bis que exigen a la soprano y el barítono después del dúo del Segundo Acto, pero de todas maneras disfrutan de la función y también de la copa de champagne servida en el segundo intervalo. Es una de las veladas más resplandecientes en la historia del Teatro Colón.

Pero mientras “Buenos Aires era una fiesta”, había sectores que tomaban esos festejos como una ofensa. El clima del país y especialmente de la capital anunciaba tormentas: había paros, protestas y actos violentos de todo tipo, impulsados por los anarquistas llegados, al igual que las estrellas de la lírica, desde Europa. La Protesta, su diario, sintetizaba bien el sentimiento que los hermanaba: “Las juergas de la República: derroche en los de arriba y hambre en los de abajo”.¹

La aristocracia sigue ajena a esos reclamos, y los festejos prosiguen. La Infanta queda encantada por los honores prodigados: el 26 de junio de 1910 se publica en el diario un telegrama de agradecimiento del Rey de España por la maravillosa acogida que han brindado a su señora tía. Esa misma noche, el Colón (en el que todavía se oyen los ecos del glorioso 25 de Mayo) presenta una función más de la producción estrenada el día 2 de junio: *Manon*, de Jules Massenet.

Esta vez se reúnen en el escenario Giuseppe Anselmi y Rosina Storchio a las órdenes de Edoardo Vitale. La función comienza, y la Storchio, con su voz amplia y delicada, cautiva a los abonados. Manon Lescaut, la graciosa criatura del abate Prévost, recibe los galanteos de monsieur de Morfortaine primero y más tarde los del caballero Des Grieux. Ambientado en la Francia barroca, el drama de Manon, su fragilidad y su amor fugitivo por Des Grieux arrancan lánguidos suspiros a las succulentas damas de la Belle Époque.

Como máximo símbolo de la oligarquía, el derroche y la frivolidad, tal como lo ven los sectores de izquierda, el Teatro Colón tiene necesariamente que ser blanco de una protesta que conmocione a la opinión pública. A las 21:50 un estruendo interrumpe el bucólico ambiente en plena lectura de la carta de Des Grieux a su padre: una bomba es arrojada desde el paraíso (el sector más popular) y explota sobre la mitad derecha de la platea, en las butacas 422 y 424, que por milagro están desocupadas. Aparentemente ni Jorge Arroyo ni César Ameghino, sus titulares, han ido

esa noche a ver *Manon*. Pero alguien escribe después que uno de ellos se encontraba en la sala, acompañando a su novia en una de las ubicaciones altas.²

El humo invade la sala, el pánico entra en escena. Las esquirlas del explosivo alcanzan los palcos bajos, y varias personas quedan gravemente heridas. El resto del público grita, corre, taponan las puertas. Giuseppe Anselmi baja del escenario con la intención de asistir a los damnificados. Alguien corre al foso a pedir al director Vitale que se ejecute el Himno Nacional para restablecer la calma. Imposible: los músicos de orquesta no lo conocen de memoria; los solicitantes deben entonces conformarse con otra pieza.

Los diez heridos (seis hombres, tres mujeres y una niña de once años ubicada en la fila once) son trasladados en primer lugar a los camarines, hasta la llegada del auxilio médico. Uno de los más afectados deberá sufrir luego la amputación de las piernas. En el lapso de quince minutos la sala queda desalojada.

La Asistencia Pública envía inmediatamente cinco ambulancias con el jefe del servicio médico, tres doctores y siete practicantes, que comienzan a aplicar los primeros auxilios. Más tarde llegan tres médicos más, el jefe y el subjefe de Policía y otros inspectores. Se impide la salida de los espectadores del paraíso, dado que en el momento del estallido cinco hombres fueron vistos mientras huían de allí. Los detenidos: 86 personas. De éstas, casi la mitad quedará detenida en la comisaría durante toda la noche.

Enterados del desastre, algunos de los que habían asistido a los tantos espectáculos líricos que ofrecía Buenos Aires esa noche corrieron al edificio de Cerrito alarmados por el rumor de que habían volado el Teatro Colón. La función en el Teatro Ópera, por ejemplo, quedó interrumpida cuando el público abandonó los palcos y las plateas.

Diez mil pesos (el salario de 300 obreros) fue el monto de la recompensa ofrecida al día siguiente para quien delatara al autor del atentado, y mientras la Policía realizaba allanamientos y detenciones, el Presidente convocaba a su gabinete y el Congreso manifestaba su repudio a la barbarie anarquista. En las calles la gente se movilizaba y amenazaba con linchar a algunos imputados.

Nunca se halló a los culpables pero, como se ha visto, las repercusiones inmediatas de este primer incidente funesto sufrido por el Colón fueron enormes. Sin embargo, Georges Clemenceau, quien se embarcó hacia la Argentina tres días después del estallido de la bomba para cumplir con su labor periodística, nos legó sus consternadas impresiones de la indiferencia con la que ya se trataba el tema en Buenos Aires.

“En el mes de junio último, algunos días antes de mi partida desde Europa, fue lanzada una bomba por un desconocido en el Teatro Colón, y cayó en medio de las butacas, donde hirió más o menos gravemente a un gran número de personas. El Teatro Colón, donde actúa la ópera, es el más grande y probablemente el más bello del mundo. Los palcos abiertos [...] presentan, con las butacas pobladas de señoras jóvenes en traje de sarao, el espectáculo más brillante que me ha sido dado encontrar en una sala de teatro. En tal lugar, se adivina lo que pudo ser la catástrofe de una bomba. Todo cuanto se dijera es poco. Un alto funcionario me ha dicho que jamás había visto tales charcos de sangre. Se recogió a los heridos como se pudo, la sala se vació entre gritos de furor y, reparados los desperfectos al día siguiente, ni una sola señora faltó a la representación de aquella noche.

”[...] En los diferentes círculos de la población de Buenos Aires donde me ha sido dado penetrar, he podido observar que ni los atentados anarquistas ni la ley de represión eran objeto de conversación. Varias veces he provocado la conversación sobre la materia, pero se me ha respondido siempre que ésta era una cuestión de fuerza pública, que el gobierno tenía medios para obrar, que obraría, y que, si reclamaba otros poderes, nadie se los iba a negar, después de lo cual se volvía a las cuestiones del día.”³

23 DE SEPTIEMBRE DE 1948: SE DESBARATA UN COMplot PARA ATENTAR CONTRA PERÓN Y EVA EN EL TEATRO COLÓN

Todavía tenía lugar cada año la gala en conmemoración del Día de la Raza, el 12 de octubre. Ese 1948, como de costumbre, el Presidente Juan Domingo Perón y su esposa María Eva Duarte de Perón asistirían con sus mejores atuendos a una función de ballet. Seguramente actuaría la primera bailarina Lida Martinoli: se cuenta que Eva decía: “Si no baila Martinoli, yo no voy al Colón”.

Pero semanas antes, el 24 de septiembre, la noticia sacude y virtualmente paraliza al país: un grupo de subversivos encabezado por Cipriano Reyes estaba preparando un atentado homicida: el 12 de octubre harían estallar una bomba en la sala del Teatro.

Diarios, noticieros radiales y cinematográficos: todos proclaman a los cuatro vientos el triunfo de la verdad. Sucesos de las Américas, uno de los informativos, califica el plan desbaratado como “el atentado que hubiera conmovido al mundo”. El diario La Prensa, por su parte, da a conocer íntegra la lista de *i congiurati*:

Cipriano Reyes, 42 años, ex diputado.

Fidel Horacio Moreno, 30 años, capellán de la Armada.

Víctor Farías, 38 años, capellán de la Armada.

Luis García Velloso, 58 años, y señora, 37 años.

Lidia Riquelme, 19 años.

Carlos Grandí, 31 años, sacerdote de la Armada.

León Emilio Franchimont, 55 años.

Ernesto Gómez Ávila, 55 años, médico.

Héctor Reyes, 35 años.

Walter Berberage Allende, 27 años, abogado.

Ernesto Vila, 45 años, aviador retirado.

En medio de un operativo de proporciones, el 23 de septiembre de 1948 los once conspiradores fueron detenidos. Algunos de ellos se encontraban en el domicilio de Berberage Allende (Av. Quintana N° 24), otros estaban en la Dirección de Aeronáutica Civil. La Prensa detalla cómo se llegó a descubrir el complot: “Para llegar a las comprobaciones de los planes de los detenidos, fue necesario que los pesquisantes se hicieran pasar por oficiales del Ejército y de la Armada Nacional que ofrecían su adhesión, y ganaran la confianza de aquéllos”.

Al día siguiente, una vez conocida la noticia, la Confederación General del Trabajo decreta el paro y movilización de todos sus gremios. Desde temprano, miembros de Luz y Fuerza, la Unión Obrera Metalúrgica, la Marítima y la de la Construcción invaden las avenidas de Buenos Aires y marchan hacia la Plaza de Mayo para expresar su repudio. Los trabajadores del transporte también interrumpen sus tareas, y debido a la casi nula afluencia de empleados se declara el asueto en las oficinas públicas.

La Plaza comienza a llenarse de gente. Los carteles portan leyendas al estilo de:

*La verdad y la razón
es la senda de Perón.*

A su vez, los cantos entonados por la masa condenan a los sediciosos (¡A la horca los traidores!), y en especial a su cabecilla:

*Cipriano, yo te decía
que con nosotros no se podía.*

Algunos manifestantes se han subido a los andamios de una obra en construcción: el edificio del nuevo Banco Hipotecario; desde allí unen el gesto a la palabra haciendo colgar muñecos de horcas improvisadas. Todos esperan la palabra del Presidente y de Evita. Pero la espera se alarga: a las cinco de la tarde, después de 7 horas de vigilia, los canteros de la Plaza son el lecho de los más fatigados. A esa misma hora, en el Congreso se condena el atentado. La Cámara de Diputados oye los discursos de Balbín, Visca y García, mientras en la sesión de la Cámara alta hablan los senadores Figueiras, Tascheret, Herrera y Cruz.

Una hora más tarde el general Perón se asoma desde la Casa de Gobierno. “Cae Sandino, defensor del pueblo nicaragüense, cae en Colombia el doctor Gaitán, en Cuba cae asesinado el dirigente Arévalo”, recapitula Perón. Es obvio que se está queriendo terminar con los grandes líderes: el atentado planeado para el Teatro Colón es sólo una evidencia más. Al discurso del líder sigue el de Eva, con términos similares que enfervorizan a los trabajadores.

Finalizados los monólogos empieza la desconcentración. El edificio de La Prensa, el bello palacio de Avenida de Mayo 525, es atacado con palos, piedras y bombas molotov.

Por la noche, el Ministerio del Interior dicta un curioso decreto: tras ensalzar “el magnífico movimiento de solidaridad nacional” iniciado por los trabajadores, declara feriado nacional el 25 de septiembre, ya que “la total paralización de las actividades del país [se refiere a las del día 24] impediría la reanudación normal del trabajo en el día de mañana”.

Mientras tanto, la Policía continúa con los procedimientos. Otras dos personas (Raúl Bulacio y Ramón Cufre, 30 y 39 años respectivamente) son detenidas. Paralelamente es secuestrado el arsenal con el que se pretendía operar en el Teatro Colón:

- 4 bombas de mano
- 1 ametralladora
- 1 fusil Remington
- 1.000 municiones
- 11 carabinas

Las investigaciones sobre los detenidos arrojan nuevos datos: el sacerdote Farías (domiciliado en Quilmes) se había casado tres años atrás con Lía Rodríguez, una cantante de 35 años. Pero tras tomarle declaración indagatoria a Farías y al otro capellán, Horacio Moreno, se comprueba que son inocentes. El 23 de septiembre estaban en la casa del doctor Berberage sin tener conocimiento de lo que allí tramaban “las cabezas de hidra”, según los términos en que define el diario peronista El Líder a Cipriano Reyes y a la joven Lidia Riquelme. También se revela que meses atrás los conspiradores distribuían folletos y publicaciones clandestinamente, y so pretexto de oponerse a la reforma de la Constitución hacían “manifestaciones relámpago”.

El doctor Palma Beltrán, el juez a cargo del proceso, dicta la prisión preventiva para todos los detenidos, y el 6 de octubre Cipriano Reyes es trasladado al penal de Villa Devoto. Seis días después, Perón y Eva asisten a la función de gala del Teatro Colón en conmemoración del Día de la Raza. Han recibido innumerables muestras de cariño y aflicción por parte del pueblo, de los sindicalistas, de dignatarios del exterior. Y hasta se han celebrado varias misas de acción de gracias.

El relato responde fielmente a lo aparecido en los medios de comunicación, pero toda crónica necesita la observación del contexto histórico. No está de más entonces considerar la situación política del país en 1948: por esos días el gobierno de Perón impulsaba la reforma de la Constitución que, sancionada en marzo del '49, permitiría al Presidente ser reelegido en el '51. Cipriano Reyes, por su parte, era una figura que despertaba escozores dentro del movimiento peronista: se lo acusaba de haber querido atribuirse el triunfo popular del 17 de octubre, para negar que haya sido Eva quien propulsó la movilización. Por último, el hecho de que de los catorce detenidos tres fueran sacerdotes (y que se dijera que uno de ellos estaba casado) remite al conflicto que ya Perón mantenía con el clero. En síntesis: se piensa que el supuesto atentado contra las vidas de Perón y Evita en el Teatro Colón fue sólo un invento, una maniobra mediática —diríamos hoy— con un múltiple fin: terminar con la amenaza de Cipriano Reyes, involucrar a la Iglesia Católica, reafirmar el apoyo popular de una manera ostensible y mejorar la imagen de Perón y Eva en el mundo. Es difícil, más de medio siglo después, determinar qué fue lo que sucedió y por qué. Lo cierto es que la idea de que el Teatro Colón pudiera ser escenario de un atentado de esa magnitud es simplemente escalofriante.

Notas

1 Citado en “Una bomba en el Colón”, artículo de José Luis Sáenz. La Nación, 1º de octubre de 1999.

2 El catedrático español Adolfo Posadas escuchó este relato de un concurrente a la función del 26 de junio y lo transcribió en su libro *La República Argentina*. Citado por Pedro E. Rivero (véase Bibliografía).

3 Clemenceau, Georges. “Notas de viaje por la América del Sur. Argentina. Brasil. Montevideo”. En Fondebrider, Jorge (comp.), *La Buenos Aires ajena*. Testimonios de extranjeros de 1536 hasta hoy, Emecé, Buenos Aires, 2001.

3. EL CARNAVAL DE LOS ANIMALES



Tenor, jinete y matrero: Pedro Mirassou, ya en el final de su carrera, como el personaje de la ópera de Felipe Boero (1948)
(FOTO: Archivo General de la Nación)

“Ser un perro”, “tener voz caprina”, “gallo”, “oído de lince”... Los animales están constantemente presentes en el léxico de los cantantes líricos. Sin entrar en odiosas comparaciones (dado que alguno de los dos grupos podría sentirse ofendido) pasaremos revista a diversas anécdotas del Colón que han involucrado a estas bestias. Los animales, se entiende...

Era una cinta de fuego...

El tenor argentino Pedro Mirassou fue el primer gran cantante nacional en su cuerda. Su voz clara y de natural emisión le valió un recordado elogio de Arturo Toscanini: “È un tenore che non fa soffrire” (“Es un tenor que no hace sufrir”), lo cual ya es decir para un tenor. Había nacido en Buenos Aires en 1896, y su debut en el Colón fue compartiendo cartel con Claudia Muzio, en 1928.

Además de buen cantante, parece que Mirassou (que, según escribe Horacio Sanguinetti, fue en sus inicios deportista y vendedor de autos) era un experto jinete. En la ópera rural *El matrero*, de Felipe Boero, él encarnaba al protagonista (lo haría en todas las versiones brindadas por el Colón desde su estreno en 1929 hasta 1948), justamente un gaucho matrero y cantor también llamado Pedro.

Viendo la ocasión de demostrar esas dotes, tan infrecuentes en un cantante, el tenor sugirió al régisseur de turno salir al trote montado en el caballo de Pedro al terminar su aria. Prudente, el director de escena le advirtió lo imprevisibles que pueden ser los animales en el escenario, indicándole entonces que se retirara tomando al caballo por las riendas, como estaba previsto. Mirassou confiaba en su experiencia; pese a eso aceptó a regañadientes.

Pero el día del estreno, nuestro jinete hizo lo que hacen la mayoría de los cantantes rebeldes: desobedecer al régisseur, amparados en el hecho de no poder ser detenidos en sus acciones con el público en la platea. Mirassou terminó su aria; enfervorizado por los aplausos, subió al caballo y le clavó las espuelas.

Dicen que la silueta de Pedro quedó recortada en la escenografía.

Con la montura ladeada

En la misma ópera, o tal vez en la *Aurora* de Panizza, otro cantante (esta vez un barítono de cuyo nombre la historia no quiere acordarse) se disponía a arremeter con su aria ya montado en su caballo y apenas antes de partir. Como ya es clásico, el cuadrúpedo se portó muy dócilmente en los ensayos, y en el estreno la nueva iluminación lo alteró. Queriendo evitar la luz de frente que tanto le molestaba, el equino giró hasta que él y su jinete quedaron mirando el fondo del escenario. Fueron vanos los intentos del hombre por volverlo a su posición: tuvo que cantar toda el aria completamente retorcido sobre sí mismo y resignado a una inevitable tortícolis.

Una lucha desigual

L'amico Fritz cuenta la historia de amor entre Fritz, un muchacho rico, y Suzel, una joven campesina. Las puestas tradicionales de ópera no dejan nada librado a la imaginación del espectador, y siempre que haya escenas de este estilo habrá un “toque de color”. En la versión de Moresco que subió al Colón en 1955, una jaula llena de gallinas aportaba el elemento agreste.

La sala de esa noche de Gran Abono (noche del debut), con el público que ocupaba plateas y palcos vestido de gala, ofrecía un contraste notable con el escenario. Nilda Hofmann, la Suzel, comenzó la escena en la que tenía que barrer el piso mientras cantaba, acercándose al gallinero como lo había hecho en los ensayos. “Sin querer toqué a una —relata— y empezaron a codearse entre ellas y a cacarear. Como no me dejaban cantar, tuve que sacar yo sola la jaula del escenario, porque ya iba a empezar en dúo con el tenor. ¡Cómo se divirtió el público!”

Por no hablar de las gallinas.

Pero, para tranquilidad de Nilda, una versión distinta la exime de toda responsabilidad en el cacareo colectivo. Se trata de la del anónimo autor de un pequeño anecdotario del Colón aparecido en 1981, que entre otros consigna ese mismo incidente atribuyéndolo a un desliz de los cuidadores de animales:

“Se decidió incorporar una jaula con gallinas, pero no se tuvo en cuenta que en el plantel había un gallo. En medio de la función, y mientras los cantantes brindaban una excelente versión, el gallo comenzó a perseguir tenazmente a las gallinas y provocó un alboroto de órdago, interrumpido gracias a la aparición de una mano providencial que sospechó que tanto verismo no condecía con el buen desarrollo del espectáculo.”¹

Escándalo en el convento

Cuando de animales se trata, muchas veces el sexo del ejemplar es un asunto que, pese a parecer trivial, debe ser tenido en cuenta. En el caso del burro, por ejemplo, los expertos aconsejan reemplazarlo por una mula, justamente para evitar episodios como el que recuerda Claudio Guidi-Drei, que fue testigo de todo desde la buca del apuntador. La función de *Suor Angelica* transcurría normalmente ese día del año 1963. En el momento en que hicieron su entrada las dos jóvenes mendigas que traían las limosnas, el burro que actuaba esa noche fue presa de una súbita y ostensible excitación. Los nervios de las chicas eran casi tan grandes como los murmullos del auditorio, de modo que hubo que hacer malabares para retomar la calma monacal.

Cabe imaginar que desde aquella vez los encargados de alquilar animales para las puestas habrán reflexionado largamente sobre la nobleza de la mula y la sabiduría del general San Martín al preferirla por sobre otras especies para sus desplazamientos.

Las aguas bajan turbias

La buca del apuntador suele ser receptáculo de las cosas más insospechadas. Durante una función de *Le jongleur de Notre Dame*, Claudio Guidi-Drei vio aproximarse lentamente un hilo de un líquido no identificado. Tras preguntarse de dónde vendría, mirando al fondo del escenario cayó en la cuenta: el origen del curso de agua era nada menos que un burro, cuya incontinenencia no estaba en los planes del régisseur y mucho menos en los del apuntador, que venciendo la tentación de huir pasillo adentro optó por desviar con una madera tan indeseable sustancia. Pero el oficio es sacrificado, y nuestro Claudio lo sabe: en más de una *Bohème*, el vino que la sorpresa hace escupir al baritono en el Primer Acto tuvo como destino la buca y su habitante.

Ya hemos visto en dos anécdotas a dos burros responder a sus necesidades fisiológicas sin el menor miramiento. Un tercer incidente nos demuestra que estos animales no se privan de nada cuando están en escena.

Aromas de El Cairo

La acción de *Marouf*, la ópera de Henri Rabaud inspirada en un cuento de *Las mil y una noches*, se desarrolla en Egipto. En una de las escenas del Segundo Acto, hace su entrada una caravana de hombres y animales cargados de riquezas. Un manso burro dio la nota en una función en 1966: Llegado el momento de partir, no sólo se empacó, sino que empezó a patear a diestra y siniestra, y culminó su performance dejando caer sus excrementos sobre las añosas tablas del escenario del Colón. Se hacía imposible mover al ejemplar, pero al menos había que evitar que el olor provocara el desmayo de algún cantante. Solución: dos empleados del teatro fueron ataviados con trajes egipcios y enviados con escoba y pala a cumplir con la misión.

Contrappunto bestiale alla mente

Una de las más tiernas anécdotas protagonizadas por animales tuvo lugar durante una gira de la Ópera de Cámara del Colón por el interior del país. Sobre las tablas había aparecido un gato que, sentadito y de costado, observaba con atención la escena de Norina (Ana María González) y Ernesto (Raúl Giménez) en aquel *Don Pasquale*. Al llegar el agudo pianissimo con que culmina el dúo “Tornami a dir che m’ami”, el gatito no pudo contenerse y, totalmente transportado por la delicadeza de la música, convirtió el dúo en un trío sumando su voz felina a las otras dos en un donizettiano *miaaaaaaaaauuuuuuu...*

El perro del soberano

Durante otra gira (esta vez por Tucumán) el elenco del Teatro Colón representaba *Rigoletto*. A la directora de escena se le había ocurrido que, para acentuar la imagen de poder del duque de Mantua en medio de la fastuosidad de su fiesta, éste apareciera en el Primer Acto acompañado por un enorme afgano, al que un paje debía retirar del lugar en el punto en que el duque se levantara del trono. El tenor era Dante Ranieri, que —según él mismo nos cuenta— tiene un especial afecto hacia la raza canina, y había entablado una relación cordial con su amigable “compañero”. Al no haberse podido realizar nunca un ensayo en el que se contara con todos los elementos (por dificultades de organización que suelen tener los teatros del interior), el día del estreno fue la primera vez en que se juntaron solistas, coro, orquesta, movimientos, luces, escenografía y perro. A poco de comenzada la fiesta que el duque ofrece, llega Monterone, viejo noble cuya hija ha sido deshonrada por aquél, a reclamar; ante la sorpresa de su aparición, el coro prorrumpe en una unánime exclamación.

El animal, que tan dócil se había mostrado durante los ensayos, se desconcertó al escuchar al coro por primera vez, y mirando al duque agregó al texto original una línea que ni Verdi ni su libretista Piave pudieron prever:

Monterone: —Ch’io gli parli!

Coro: —Monterone!

Perro: —Grrrrrr!

La exhibición de semejantes dientes hizo que Ranieri convocara al paje antes de lo acordado, diciéndole: “Llévatelo porque este animal me come”.

Aunque sean mecánicos, los animales en los escenarios siempre dan por lo visto dolores de cabeza. La anécdota que vamos a contar es una de las más conocidas en el mundo de la ópera, y varias personas que han trabajado (y trabajan) en el Colón aseguran que tuvo lugar allí; otros, en cambio, la atribuyen al tenor Leo Slezak y afirman que fue en otro teatro, dado que el cantante nunca encarnó a Lohengrin en esta sala. Dejando las controversias de lado, disfrutemos de este relato extraordinario:

Trabajo a reglamento

Pionero de los “efectos especiales” en la ópera, Richard Wagner imaginaba muchas de sus escenas en función de las maravillosas maquinarias que enorgullecían a su teatro de Bayreuth. Basta recordar la célebre “Cabalgata de las Walkyrias”, la “Entrada de los dioses al Walhalla” y la aparición del dragón Fafner para imaginar el impacto que estas páginas de la *Tetralogía* habrán producido en sus primeros espectadores. Otra de las piezas en las que Wagner echó mano a estos recursos es *Lohengrin*: el cisne mecánico sobre el que se desplaza el héroe constituye un elemento escénico clave.

Promediando el Tercer Acto, durante la reunión de los nobles listos para ir a la guerra, llega el momento de la despedida de Lohengrin, al que su cisne (el mismo en el que había llegado) viene a buscar, lo cual despierta la admiración de los presentes. En una función más que memorable, la admiración de todos (nobles, protagonista, director, público) se transformó en estupor al ver cómo el animal mecánico no se detenía ante el tenor para que su jinete lo abordara, sino que proseguía impávido su marcha hasta desaparecer del escenario. Sin perder la calma, el cantante se volvió hacia el público y preguntó en un rústico español:

“¿Alguien sabe a qué hora pasa el próximo cisne?”.

Giuseppe VERDI: Requiem. Solistas: Zinka Milanov, Bruna Castagna, René Maison, Alexander Kipnis. Orquesta Estable del Teatro Colón.

Director: Arturo TOSCANINI.

Junio de 1941

Pedro Mirassou cantó el personaje central de El matrero en siete oportunidades. Ésta es la lista de las temporadas y sus directores respectivos:

1929 (estreno) y 1930: Héctor PANIZZA.

1934: Franco PAOLANTONIO.

1935 y 1936: A. LIETTI.

1943: Ferruccio CALUSSIO. Régie: F. Gielen.

1948: Héctor PANIZZA. Régie: C. Piccinato.

Pietro MASCAGNI: L'amico Fritz. N. Hofmann, A. Misciano, T. de Igarzábal, R. Cesari, I. Passini, T. Gagliardo, C. Burello.

Director de orquesta: F. GHIONE. Régie: R. Moresco. Decorados: D. Ortolani.

24 de junio de 1955

Giacomo PUCCINI: Suor Angelica. L. Maragliano-H. De Rosa, O. Domínguez, I. Casey, C. Burello, T. de Igarzábal, O. Chelavine-M. Altamura, D. Molina, M. del C. Ecignard-R. Zipris-A. Cetera, C. Ramos, C. Malfa-S. Schultz.

Director de orquesta: Bruno BARTOLETTI. Régie: D. Yannopoulos. Decorados: H. Basaldúa. Vestuario: A. Durañona y Vedia.

Julio-agosto de 1963

Jules MASSENET: Le jongleur de Notre Dame (El juglar de Nuestra Señora). S. Rouco, A. Mattiello, J. Ch. Gebelin, N. Falzetti, G. Gallardo, R. Yost, J. Zanín, H. Barbieri, T. Gagliardo, V. Tavini.

Director de orquesta: Roberto KINSKY. Régie: Francisco Javier. Coreografía: Jorge Tomín. Decorados: M. J. Bertotto-F. Sardiansky.

Julio de 1967

Henri RABAUD: Marouf. F. Raynal, A. Cantelli, R. Massard, V. De Narké, R. Telasko, G. Gallardo, N. Falzetti, E. Ferracani, I. Passini-R. Yost, T. Gagliardo, C. Giusti.

Director de orquesta: Jean FOURNET. Régie: L. Erlo. Decorados: R. Oswald. Coreografía: W. Dollar.

Mayo de 1966

El Lohengrin de Richard Wagner se estrenó en el Colón en 1909, ocasión en que fue cantada en italiano y dirigida por Luigi Mancinelli. Se la volvió a representar en quince oportunidades:

1910 (en castellano): Director: Juan Goula. Con la destacada actuación del anónimo bombero.

1912 (en italiano): Ferruccio Cattelani.

1913 (otra vez en italiano y con Mancinelli en el podio).

1920 (en italiano): Tulio Serafin.

1923 (finalmente en alemán): Franz Schalk.

1927 (en italiano): Gino Marinuzzi.

1929 (en italiano): Robert Heger.

1930: Franco Paolantonio. Se cantó por última vez en italiano; el tenor Georges Thill lo hizo en francés.

1936 y 1942 (en alemán): Fritz Busch.

1941: Erich Kleiber.

1951: Karl Böhm.

1964: Lovro von Matacic.

1979: Peter Maag.

1991: Gabor Ötvös.

Richard STRAUSS: Salome. Salome: Renate Behle. Jochanaan: Tom Fox. Herodes: Udo Holdorf. Herodias: Graciela Alperyn.

Director de orquesta: Stefan LANO.

Noviembre de 1999

Notas

1 Recuerdos de la lírica y el Colón poco conocidos (véase Bibliografía), pág. 4.

4. A TELÓN CERRADO

La participación en el elenco, el equipo de producción, el staff técnico o el cuerpo administrativo de un teatro de ópera implica una necesaria convivencia con el resto de las personas que allí trabajan. Audiciones, ensayos, intervalos, instantes previos y posteriores a las funciones, giras y la presencia física casi diaria dan lugar a conflictos, peleas e incidentes graciosos que no suelen llegar a oídos del público. A continuación, algunos relatos reveladores del “Colón que no se ve”.

Don Arturo y Don Alberto

Las dos únicas visitas que hizo a Buenos Aires y al Colón Arturo Toscanini (en 1940 y 1941) resultaron tan memorables como para que —más tarde— la calle Viamonte olvidara momentáneamente su nombre entre Cerrito y Lavalle y tomara el del maestro italiano. En la primera oportunidad dirigió su orquesta (NBC Orchestra of New York) en ocho conciertos.

Uno de ellos incluía dos fragmentos de una sinfonía de Alberto Williams, célebre compositor argentino. Toscanini valoraba esta música, pero su autoridad le daba derecho a ajustar algunos detalles que no le satisfacían, y así lo hizo. El día del concierto recibió en el camarín la visita de Williams, que lejos de molestarse dijo haberse sentido a gusto con las modificaciones realizadas por Toscanini, incluso más que con su propia versión original. Al escuchar estas palabras el director lo miró y le dijo:

—Y si le gustaba más, ¿por qué no lo escribió así?

La voz es lo de menos

Orlando Tarrío fue un fugaz director del Colón: asumió el cargo el 27 de diciembre de 1957, y el 5 de mayo de 1958 ya había sido reemplazado. Pero tuvo tiempo de dejar un recuerdo con sonrisas en algunos. Era todo un personaje. Parece que se había hecho llevar un diván a la oficina, porque su ardua tarea lo obligaba a dormir muchas veces en el edificio de Cerrito...

Para la *Carmen* montada en 1958, el Colón había contratado a Jean Madeira. La gran mezzo argentina Noemí Souza había estado en Europa dando conciertos, y allí se comentaba que Madeira no estaba pasando vocalmente por un buen momento; Souza creyó conveniente advertírselo a Tarrío, y éste le contestó, graficando con los brazos:

—Ah, mire, no sé si está cantando bien o no, pero viene con unos vestidos todos así...

Además de una destacada cantante (y ahora maestra), Noemí Souza fue siempre una mujer de carácter firme y poca amiga de callarse las cosas. Las tres historias siguientes nos lo demostrarán.

A prueba de divas

Régine Crespin había llegado en 1964 para cantar los roles de Didon y Cassandre en *Les troyens* de Berlioz. La acompañaba su pareja, el régisseur Lou Bruder, que aparentemente la seguía a todas partes cumpliendo la voluntad de la diva en sus puestas en escena.

La gran soprano francesa ya no estaba en plenitud y, como suele suceder, su enojo consigo misma se manifestaba en protestas por el vestuario u otros factores externos. Esa vez no podía quejarse de su traje: era una hermosa pieza de terciopelo negro íntegramente drapeada, de esas fabricadas en el Colón que despertaban la admiración de los extranjeros. Pero la Crespin insistía, y en el primer ensayo con vestuario llegó al escenario, donde debía bajar una

escalera para cantar el dúo con la mezzo, que en esa oportunidad era la Souza. Al llegar abajo, Régine tuvo una reacción intempestiva, y se fue por la escalera tironeando del vestido, completamente fuera de sí.

Pese al estupor general, el director Georges Sébastian dio la entrada para el dúo. Noemí se acercó al podio y le dijo: —Maestro, ¿cómo se hace para cantar un dúo de una sola?

La broma sirvió para distender el clima entre los cantantes y los miembros de la orquesta, mientras los directivos del Teatro y el régisseur corrían al camarín de la ofendida. Luego de una pausa, la Crespin volvió (vestida “de civil”) y quiso disculparse con su colega argentina. Pero la Souza le contestó como se merecía:

—No te disculpes nada, porque sos una maleducada. No sé en qué teatros trabajarás vos, pero en el Colón no estamos acostumbrados a este tipo de cosas. Vos no nos podés dejar plantados de esa manera.

Debía hacer mucho tiempo que nadie se atrevía a hablarle así a una de las más grandes cantantes del mundo, de modo que la Crespin se quedó muda. El ensayo prosiguió donde había sido interrumpido, pero Noemí cantó todo el dúo de espaldas a aquella soprano a la que tanto admiraba, y a la que hubiera preferido no conocer nunca.

Aprite un po' quegl' occhi...

En el Colón (al menos tradicionalmente) siempre se respetó a los cantantes extranjeros, pero era lógico que se les exigiera idéntico respeto por parte de ellos hacia los artistas nacionales. Y la misma actitud inflexible que Noemí Souza había tenido con Régine Crespin le hizo llevarse a Walter Berry la sorpresa de su vida.

Berry había sido contratado en 1964 para cantar en el Colón el Figaro de *Las bodas de Figaro* e inmediatamente después el Maestro de Música en *Ariadna en Naxos* de Richard Strauss; en estas dos óperas compartía el cartel con su mujer, la brillante mezzosoprano Christa Ludwig, y con los cantantes argentinos más destacados. El bajo-barítono era un excelentísimo cantante, dueño de una voz hermosa y un estilo muy expresivo, pero tenía sus puntos débiles. Mientras la pronunciación italiana de Ludwig era impecable, la de Berry era desastrosa (lo que desmerecía mucho su Figaro); de todas maneras, eso no parecía tenerlo demasiado aplejado.

Cuando después de *Bodas* comenzaron los ensayos de *Ariadna en Naxos*, Berry “jugaba de local” en el idioma, y por eso cierta vez se creyó con derecho a burlarse de la pronunciación alemana de un tenor de nuestro elenco, que ponía lo mejor de sí en una lengua que no era su fuerte. Noemí Souza estaba detrás de Berry y, gracias a su excelente alemán, entendió muy bien el comentario. Le tocó el hombro y el barítono se dio vuelta.

—¿Vos te reís de este argentino que está cantando en alemán? ¿Y vos, que viniste contratado para el *Figaro*, y fue terrible el italiano que cantaste?

Tal como Crespin unos meses antes, Walter Berry no tuvo otra reacción más que el estupor y silencio. Miró al colega alemán al que había hecho el comentario, y debe haberse convencido de que todavía quedaba gente en el mundo capaz de pasar por alto la fama que él tenía para hacer valer el respeto por los otros artistas.

Peter, Manucho y Noemí

Una de las primeras personas con las que trabó amistad la Souza al llegar de su ciudad natal, Bahía Blanca, fue otra figura muy recordada y querida en el Teatro Colón: Juan Pedro Franze, el gran musicólogo fallecido unos años atrás. La anécdota que sigue tiene como protagonistas a estos dos amigos y a un tercer nombre tan importante en la historia de la literatura argentina como en la historia de nuestro “Gran Teatro”: Manuel Mujica Lainez, Manucho.

Fue en la segunda mitad de la década del '50, cuando Franze (Peter para sus más allegados) invitó a Noemí a su cumpleaños, anunciándole que a la reunión asistiría —entre otros invitados— su amigo Manucho. La mezzo se entusiasmó, porque había leído algunas obras suyas y sentía curiosidad por conocer personalmente al escritor al que admiraba.

Mujica Lainez ya era un prolífico y reconocido autor. Habían visto la luz sus libros *Aquí vivieron*, *Misteriosa Buenos Aires*, *Los ídolos*, *Canto a Buenos Aires*, *Vida de Aniceto El Gallo* y *Vida de Anastasio El Pollo*. Además de su prestigio literario tenía (según consigna Oscar Hermes Villordo en su excelente biografía *Manucho*) un cargo dentro del Ministerio de Relaciones Exteriores: el de director general de Relaciones Culturales, que había asumido el 12 de diciembre de 1955.

Vale hacer notar que la casa de Franze (hijo del también eximio musicólogo alemán Johannes Franze y hombre de una enorme y sólida cultura) era un lugar extraordinariamente agradable y, según relatan los que la visitaron, literalmente tapizado de libros. Aquella noche, y aproximadamente una hora y media después de la hora a la que habían sido citados todos, llegó Manucho acompañado por dos sobrinos y haciendo una entréee al mejor estilo Luis XIV, con gran pompa y ademanos. Peter Franze se sentía muy halagado de contar con la presencia de una celebridad como lo era el escritor, de modo que contribuyó haciendo él mismo una tremenda alharaca. Ante la mirada de todos, Manucho (que se imaginaba con razón rodeado de artistas) se sentó, cruzó las piernas y dijo:

—Bueno, a ver, ¿quién sabe hacer algo?

Enseguida Peter le pidió a Noemí que cantara, pero ella se disculpó alegando una faringitis. Un pianista demostró sus habilidades tocando un par de piezas, y después de hacer acto de presencia un rato, Manucho se retiró con su séquito y en actitud fría. Seguramente no le habría caído muy bien que no todos “supieran hacer algo”.

Ni bien la estrella se hubo retirado, la Souza le preguntó a Franze si prefería escuchar Schumann, Brahms o Fauré. El ingenuo Peter se sorprendió:

—¡Cómo! ¿No era que tenías faringitis?

—No: era mentira. Lo que pasa es que yo no voy a cantar para una persona que se sienta y pregunta quién sabe hacer algo. Yo no soy una titiritera.

Peter estaba desconsolado.

—¡Pero Noemí! ¿Sabés la oportunidad que te perdiste? ¡Manucho está en la Sección Becas de la Cancillería! Si te escuchaba, seguramente...

—¡Ah, no! —lo interrumpió ella—. Si para conseguir una beca en el exterior tengo que soportar que me traten de esa manera, no lo voy a tolerar.

Y, al igual que al recordar su experiencia de Los troyanos en el Colón, la conclusión de esta gran cantante argentina es que es preferible no conocer nunca a las personas a las que uno admira.

Manucho escribió sobre su querido Peter Franze: “Un corazón de oro, curiosamente alemán en su auténtico fervor por la cultura. Buen cocinero también. Es agradable ir a su casa, poblada de libros y retratos, a charlar y escuchar música. Siempre se aprende algo allí”.² Por ejemplo, que el ser un genio no da derecho a convertir la casa de un amigo en el circo de un déspota ilustrado.

“Pero ¿no ves que no la sabe?”

Volvamos al Colón y a sus ensayos.

Pocos directores de orquesta de nuestra época tienen el prestigio como mozartianos del maestro Leopold Hager, que ha recorrido el mundo dirigiendo las obras del compositor de Salzburgo y ganando tanto aplausos como elogios de la crítica. Pero de una de sus visitas a nuestro Teatro debe de haberse llevado un recuerdo imborrable. Aunque nunca haya entendido bien qué fue lo que pasó aquella tarde.

Los artistas del Colón se preparaban para la llegada del maestro Hager, que venía a dirigir *La clemenza di Tito* con un elenco rutilante (entre otros cantarían nada menos que Frederica von Stade y Heather Harper). Todo iba bien: los dobles nacionales ensayaban sus roles respectivos con los maestros preparadores como de costumbre. Pero imprevistamente alguien vino con la noticia de que habría modificaciones en la forma de cantar los recitativos.

El recitativo es una forma de escritura musical que (como su nombre lo indica) intenta aproximarse más al habla y a lo teatral que al canto, y por eso, a pesar de que se escribe en forma absolutamente medida y regular, ni los cantantes ni los instrumentistas deben respetar al pie de la letra las notas escritas. Si lo hacen, el recitativo se convierte en una insufrible cantilena.

La novedad parecía ser, entonces, que Hager iba a exigir a todos que cantaran los recitativos exactamente como estaban escritos. Eso representaba un esfuerzo impresionante, teniendo en cuenta la cantidad de recitativos que hay en una ópera sería como lo es *Clemenza*. Pese a todo, Dante Ranieri (el doble del protagonista) se abocó a la tarea de estudiarlos nota por nota, asistido por el maestro Armando Di Giovanbattista, un profesional excelente y con gran experiencia. Los dos trabajaban duro, dado que el exigente director y el resto de los visitantes llegarían en pocos días más.

Y finalmente llegaron. Estaba previsto que el primer ensayo con Hager y los suyos fuera acompañado por Di Giovanbattista. Pero por razones de tiempo y distancia, éste intercambió turnos con el otro acompañante, Enrique

Ricci, quien tuvo a cargo entonces la responsabilidad de tocar en ese primer encuentro de elencos, con escena. Empezado el ensayo, los argentinos comprobaron con sorpresa (e imaginamos que con alivio también) que Werner Hollweg —el tenor que haría Tito— no sólo no respetaba exactamente las notas de los recitativos, como todos suponían, sino que prácticamente los “gritaba”, y todo el tiempo hacía abruptos cortes en la línea vocal, con las consecuentes pausas musicales entre una frase y la otra. Para sacarse la duda, Ranieri y Ricci se acercaron a Hager en el intervalo y le preguntaron a qué se debía esa forma de hacer los recitativos. Hager les contestó que en ese momento en Salzburgo se estaban haciendo así, casi declamados. La explicación debió conformarlos, porque olvidaron el tema.

El segundo ensayo le tocó a Di Giovanbattista, que (completamente ignorante de la novedad) seguía convencido de que se debían respetar los valores en los recitativos. Por eso, cuando Hollweg empezó a “decir” su parte y a detenerse cada dos palabras, el pianista insistía en “ayudarlo”, tocando las notas que supuestamente el tenor habría olvidado o no conocería. El cantante se ponía cada vez más nervioso al comprobar que le soplaban lo que él sabía a la perfección, y miraba al pobre Armando como para matarlo. La ópera se iba transformando de *L’inclemenza di Werner*.

Ante la inminencia de un pianisticidio, Dante Ranieri saltó de su butaca en la platea y se acercó corriendo a Di Giovanbattista, al grito de:

—¡¡¡Pará, Armando, no le toqués la parte!!!

—Pero ¡¡¿¿no ves que no la sabe??!! —se defendía el pianista.

—¡¡¡Sí que la sabe, pero ahora se canta así!!!

—¡¿¿¿Cómo que se canta así???! ¡¡¡Y nosotros nos estuvimos matando para hacerlo a tempo, y ahora vienen éstos de afuera y hacen lo que quieren...!!!

Mientras Dante y Armando seguían intercambiando conceptos y el resto de los argentinos se desternillaba de risa, el respetadísimo Hager y su tenor Hollweg —que afortunadamente no entendían castellano— se miraban sin saber a qué vendrían esos gritos tan poco mozartianos. Y es casi seguro que nunca lo supieron.

El rebelde de siempre

“Vos tenés que ser un tirano, un déspota, una especie de Mussolini.” En esos términos, el régisseur Gustavo Tambascio ayudaba a Luis Gaeta a ponerse en el personaje principal de *La hacienda*, ópera del compositor argentino Pompeyo Camps que estrenaban ese año (1987). Era un ensayo de escena y, para profundizar en esos roles que nadie había encarnado nunca, Tambascio propuso un ejercicio teatral. Luego de dar las indicaciones al barítono, que debía permanecer sentado a una mesa, se acercó a unos muchachos del Coro del Instituto Superior de Arte (participantes en la puesta) y les susurró algo al oído.

Tomando por sorpresa a Gaeta, uno de los cuatro supuestos esbirros del Hacendado fue hasta la mesa y pegó con fuerza en ella con un palo. Luis no reaccionó precisamente como un tirano: dio un grito de terror que lo dejó afónico por completo. Hermosa situación para los días previos a un estreno.

El ensayo se dio abruptamente por terminado (e incluso se suspendió el del día siguiente), y tras el shock sufrido Gaeta se fue preguntándose cuál habría sido la causa de aquella reacción. La actuación, además, no era precisamente algo ajeno a su formación: había tomado su primera clase de teatro a los 8 años. De pronto recordó que siendo él un adolescente una noche fue atacado por una patota, y entre los pandilleros había uno armado con un palo y que le produjo especial temor. La tranquilidad de esa conclusión sumada a algunos días de reposo vocal fue suficiente para que el Hacendado se repusiera. Prosiguieron los ensayos, y la ópera se estrenó con éxito.

Doce años más tarde, y también en el Colón, Luis Gaeta fue a saludar al protagonista de *Otello*. El comentario del tenor al verlo le habrá hecho pensar en las vueltas de la vida:

—¿Te acordás, Cabezón, cómo te hice quedar mudo esa vez? —le preguntó risueño José Cura, el más celebrado cantante argentino del momento, que había hecho sus primeras armas (nunca más adecuada esta expresión) en el escenario del Colón allá por 1987, cuando era estudiante del Instituto Superior de Arte.

También hay en el Colón otras anécdotas parecidas, con una característica común: son fruto de la negligencia, la ignorancia y hasta cierta malicia de los empleados de todos los ámbitos. Lo que sigue es parte de lo visto y oído alguna vez en el Teatro, y registrado en los libros o en la memoria de la gente.

Tras los muros, sordos ruidos

Un estrépito de vidrios rotos llegado desde atrás del escenario interrumpió la calma del “Monólogo del holandés”, una de las páginas más célebres de *El holandés errante* de Wagner. El temor de que algo malo pudiera estar sucediendo llevó a dos directivos del Teatro Colón que presenciaban la función desde la platea a indagar por el origen de aquellos ruidos: ambos se levantaron y a través de los pasillos se trasladaron hasta las inmediaciones del escenario. A medida que se acercaban, escuchaban —tan intrigados como sorprendidos— risas, gritos e interjecciones.

Al abrir la puerta de uno de los camarines vecinos al escenario se encontraron con un espectáculo aparte: todos vestidos y maquillados, los miembros del Coro Estable festejaban el cumpleaños de uno de ellos a escasos metros de donde el barítono cantaba su desgarrado monólogo. El ruido que motivó la pesquisa había sido el de una botella hecha añicos contra el suelo.

Vidas ejemplares

En una *Flauta mágica*, el descuido fue mayor. En el transcurso de los ensayos, las responsables del ballet infantil velaban incansablemente por la buena conducta de los niños que debían encarnar a los pequeños Papagenos y Papagenas: se sabe que la concentración de los chicos decae fácilmente, y que en esas circunstancias son propensos al desorden. Cuál no habrá sido la sorpresa de éstos al escuchar en la función del domingo un fervoroso relato futbolero que provenía de una radio de transistores ubicada a metros de la escena. La pasión por la número cinco tuvo su clímax cuando la voz del relator y la del hincha se fundieron en un interminable:

—iiiiiiiGooooooooooooooooo!!!!!!!

Si, vendetta, tremenda vendetta!

Todos esperaban con ansiedad la llegada de la celeberrima soprano: el público, para escucharla cantar por fin en vivo; los trabajadores del Colón, para comprobar si era cierta su fama de niña terrible, que había cosechado tempestades en todos los teatros por los que había pasado.

Cuando al cabo de unos días llegó al escenario donde daría un recital, se pudo comprobar la veracidad de los rumores: nada la conformaba, sus caprichos eran constantes y se complacía en maltratar a todos. Una de los que llevaron la peor parte fue la encargada de maquillarla para la prueba de luces, que inexplicablemente recibió una sarta de retos de la diva.

La mujer soportó en silencio todo aquello, pero no se olvidó fácilmente. Y el día del concierto tuvo su anónima revancha: el reflector que debía acompañar a la soprano hasta el piano en su entrada al escenario jamás se encendió. Y la soberbia cantante tuvo que avanzar casi a oscuras, porque el encargado de las luces era el marido de la maquilladora maltratada...

Digno homenaje a una gallina

También se recuerda una *Traviata* en la década del '70 cuya protagonista había sido virtualmente “designada” por motivos políticos. Nos abstendremos de nombrarla, pero cualquiera que haya asistido al Colón en esa época conoce la anécdota. Tras tener que soportar dos actos enteros de esa terrible Violetta, el público no aguantó más: después de

la escena de la carta de Germont, y ante el inminente peligro de un “Addio del passato” que haría peligrar todos los vidrios del Teatro, la soprano recibió una repentina lluvia de huevos arrojados desde el paraíso. Y como el ingenio popular no descansa, quienes arrojaron los huevos habían tenido la precaución de pintarlos de negro, para que en el trayecto fuera imposible saber de dónde venían.

Sin ánimo de ofender

En 1982 se estrenó en la Argentina *Celos, aun del aire, matan*, la obra de Juan Hidalgo (compositor español nacido circa 1610 y muerto en 1678) sobre la pieza teatral homónima de Pedro Calderón de la Barca. La producción reunía a un puñado de artistas jóvenes y a otros de trayectoria.

También se trataba del estreno mundial de una revisión hecha por el maestro argentino Pedro Sáenz. Habiéndose radicado en España desde hacía casi una década, Sáenz (hombre muy parco y educado, y ya casi septuagenario) había viajado a Buenos Aires especialmente para seguir de cerca el montaje de la ópera tanto en los ensayos como en las funciones.

Dos de los cantantes que intervenían en la producción ensayaban ante la atenta mirada del maestro Antonio Russo, compositor y director cuyo rigor musical es notable. Las cosas no marchaban del todo bien, y uno de los cantantes (que tenía y tiene un carácter sumamente extrovertido y mediterráneo) empezó a despotricar a diestra y siniestra:

—¡Pero yo no sé por qué dan estas obras de mierda! ¡Por qué no se dejan de joder y dan las óperas de siempre, y no estas que son una porquería, de estos músicos que...!

Cuando en la mitad de su discurso el iracundo advirtió la presencia del maestro Sáenz, que había estado sentado a unos pocos metros desde hacía rato y en absoluto silencio, dio rápidamente su manotazo de ahogado:

—No vaya a creer que lo digo por usted, maestro, ¿eh?

Arturo TOSCANINI brindó en 1940 ocho conciertos entre el 19 de junio y el 1º de julio. Dirigió música de Wagner, Beethoven, Brahms, Mozart, Ravel, Debussy, Smetana, Respighi, Williams, Aguirre, Weber, Cherubini, Franck y otros.

Al año siguiente su repertorio fue más restringido pero no menos importante: interpretó al frente de la Orquesta Estable grandes obras de Beethoven (Novena sinfonía), Verdi (Requiem) y Wagner (Preludio de Parsifal y Viaje de Sigfrido por el Rhin) en el transcurso de siete noches de junio y julio.

Georges BIZET: Carmen. J. Madeira, P. M. Ferraro, C. Brogini, C. Ramos, N. Souza, G. Taddei, D. De Matthaëis, V. Tavini, G. Modesti, H. Barbieri.

Director de orquesta: Sir Thomas BEECHAM. Régisseur: Otto Erhardt. Decorados: H. Basaldúa. Coreografía: Michel Borovsky.

Julio de 1958

Hector BERLIOZ: Les troyens (Los troyanos). R. Crespín, N. Souza, A. de Retes, G. Chavet, P. Drewsen, N. Falzetti, V. De Narké, W. Maddalena, T. de Igarzábal, R. Yost, P. De Vescovi, T. Gagliardo, G. Boschetti.

Director de orquesta: Georges SÉBASTIAN. Régisseur: Lou Bruder. Decorados: N. Riechetoff. Coreografía: S. Lifar.

Mayo de 1964

Wolfgang A. MOZART: Le nozze di Figaro (Las bodas de Figaro). R. Cesari-A. Mattiello, V. De los Ángeles-N. Hofmann, R. Helm-M. Garbarini, Chr. Ludwig-O. Chelavine-N. Souza, W. Berry-C. Feller, L. Bartoletti-R. Horakova, J. Zanín, N. Falzetti, C. Giusti, E. Ferracani-T. Gagliardo, S. Rouco, S. Baleani-L. Boero.

Director de orquesta: Itsván KERTESZ-Juan Emilio MARTINI. Régie: K. Haberland. Decorados: A. Durañona y Vedia. Coro del Instituto Superior de Arte. Director: V. Sciammarella.

Septiembre-octubre de 1964

Richard STRAUSS: Ariadne auf Naxos (Ariadna en Naxos). V. Parlaghy, W. Berry, Chr. Ludwig, F. Uhl, P. Drewsen, N. Falzetti, V. Tavini, R. Catena, R. Helm, H. Hillebrecht, H. Friedrich, E. Valori, C. Feller, M. Garbarini, N. Souza, O. Chelavine.

Director de orquesta: Lovro von MATAČIĆ. Régie: E. Poettgen. Decorados: L. Bauer-Ecsy.

Octubre-noviembre de 1964

Wolfgang A. MOZART: La clemenza di Tito. Tito: W. Hollweg. Sesto: F. von Stade. Vitellia: H. Harper. Servilia: C. Carlin. Annio: M. Anselmi. Publio: G. Gallardo.

Director de orquesta: Leopold HAGER. Director de escena: J. Herz. Escenografía y vestuario: A. Sierck. Coro del Instituto Superior de Arte. Director: V. Sciammarella.

Agosto de 1980

Pompeyo CAMPS: La hacienda. Estreno mundial. El Hacendado: Luis Gaeta. La Mujer: Mónica Ferracani. El Muchacho: Fernando Chalabe. El Viejo: Luis María Bragato.

Director de orquesta: Pedro Ignacio CALDERÓN. Director de escena: Gustavo Tambascio. Escenografía y vestuario: M. López.

Mayo de 1987

Der fliegende Holländer (El holandés errante) se estrenó en el Colón en 1934 con la dirección de Fritz Busch, quien volvería a tenerla a su cargo dos años después. En 1940, 1952, 1965, 1973, 1987 y 1992 la obra volvió a subir a escena, siendo dirigida sucesivamente por Erich Kleiber, Karl Böhm, Roberto Kinsky, Simon Blech, Uwe Mund y Franz Paul Decker.

Die Zauberflöte (La flauta mágica) fue vista en el Colón en diez oportunidades:

1941: Erich Kleiber

1942: Fritz Busch

1949: Erich Kleiber

1950: Karl Böhm

1958: sir Thomas Beecham

1968: F. Suitrier

1983: Leopold Hager

1984: Antonio Russo

1995: Mario De Rose

1996: Ivor Bolton

Juan HIDALGO: Celos, aun del aire, matan. Estreno mundial de la revisión de Pedro Sáenz. M. Blanco, R. Giménez, R. Cassinelli, M. Veleris-E. Brex, M. Rosa Farré, R. Yost, L. Gaeta, M. Millán-I. Paizy, S. Coppola, N. Kassapian, L. Boero.

Director de orquesta: Antonio María RUSSO. Régie, escenografía, iluminación y vestuario: Ariel Bianco. Coro del Instituto Superior de Arte. Director: V. Sciammarella.

Junio de 1982

Notas

1 Vida y gloria del Teatro Colón. Textos de Manuel Mujica Lainez. Fotografías de Aldo Sessa. Cosmogonías, Buenos Aires, 1983.

2 Mis fotografías, Álbum 4. Citado en Manucho. Una vida de Mujica Lainez, de Oscar Hermes Villordo, pág. 163. Planeta, Biblioteca del Sur, Buenos Aires, 1991 (segunda edición).

5. EL TEATRO DE LOS DESCAMISADOS

Escenas del peronismo en el Colón



Los obreros pueblan la platea del Colón durante una de las funciones destinadas a los gremios.
(FOTO: Archivo General de la Nación)

15 de enero de 1944. La función de *Carmen* organizada por el Colón se desarrollaba normalmente en el escenario montado en la Sociedad Rural de Palermo. De pronto, una tormenta que parecía venir de ninguna parte obligó a suspender la representación. Más tarde las noticias llegadas desde el oeste explicarían el fenómeno: se trataba de un ramalazo del terremoto de San Juan, ocurrido a las 20:45 de esa misma noche. Los 7.000 muertos, 12.000 heridos y el porcentaje de edificios destruidos en la capital cuyana (90%) nos dan la idea de la magnitud de la catástrofe.

El terremoto tuvo, además, otras consecuencias. Se cuenta que el coronel Juan Perón y María Eva Duarte se conocieron durante un festival a beneficio de aquellas víctimas realizado en el Luna Park.

No se intentará en este capítulo hacer un análisis histórico y sociológico profundo de la institución en ese período, sino apuntar algunos hechos, documentos y testimonios. Uno de ellos es el texto que se reproduce a continuación: parte del discurso que Perón brindó en dicho escenario el 14 de enero de 1954 con el título “Clase magistral del general Perón ante delegados de la Confederación General del Trabajo en el Teatro Colón”. Se conserva con el resto de sus discursos en la Biblioteca Peronista del Congreso de la Nación.

Con él Perón anunciaba el lanzamiento del Segundo Plan Quinquenal e inauguraba una serie de charlas sobre el tema, y de alguna manera resume aspectos de la ideología que signó el arte, la cultura y la actividad en el Colón durante esa década.

Sean mis primeras palabras para agradecer a la Confederación General del Trabajo, que una vez más me brinda la ocasión de poder hablar directamente a los dirigentes del movimiento sindical argentino, que han sido el alma y el nervio de nuestro movimiento justicialista.

[...] Queremos una cultura del pueblo y para el pueblo. No queremos culturas de privilegios, sino culturas populares, cultura que presuponga un pueblo culto, no un pueblo inculto donde hay cuatro o cinco señores que son muy cultos. Queremos una cultura social, una función social del hombre de ciencia y del artista, la protección de los intelectuales y artistas, la difusión popular de la cultura.

[...] Es necesario que todos los argentinos nos pongamos en esa lucha, los que consideran bueno el Plan y los que lo consideran malo; todos debemos trabajar, porque en esto es mejor hacer una cosa mala que no hacer nada.

[...] El Estado ayuda a los que quieran realizar el Plan, pero no ayuda a los que no quieren realizarlo. Habrá alguno que no quiera, pero en el pecado va a tener la penitencia, porque cuando llegue el momento de pedir ayuda se va a ahogar sin que nadie vaya a socorrerlo. La comunidad quiere ayudar a los que trabajan para la comunidad. Los que se apartan sólo son como esos vagabundos que andan por los caminos. Ellos son dueños de vivir solitarios, renegando de la comunidad. Son salvajes permitidos por la civilización. En cambio, no tienen derecho a disfrutar de los bienes que una comunidad organizada y justicialista ofrece a cada uno de los que trabajan dentro de ella.

Según el relato de artistas que actuaban continuamente en el Colón, ni Perón ni Eva faltaban nunca a las funciones de gala. Lógicamente la presencia en el palco correspondiente de la Primera Dama, siempre lujosamente vestida, era motivo de grandes controversias. Para los habitués debía ser una ofensa tener a la ex actriz de reparto entre el público, luciendo sus bellos hombros, su escote y su melena artificialmente rubia. Para sus “grasitas” seguramente significaría verse representados por su abanderada en esas noches de gala a las que no tenían acceso. Y no faltaban los sectores populares que le criticaban el cubrirse de seda para el Colón y al día siguiente arengar a los descamisados. Al respecto, Eva decía:

“Perón no es sólo el Presidente de la República; es, además, el conductor de su pueblo. Ésta es una circunstancia fundamental, y se relaciona directamente con mi decisión de ser una esposa del Presidente de la República distinta del modelo antiguo. [...] A la doble personalidad de Perón debía corresponderle una doble personalidad en mí: una, la de Eva Perón, mujer del Presidente, cuyo trabajo es sencillo y agradable, trabajo de los días de fiesta, de recibir honores, de funciones de gala... Unos pocos días al año represento el papel de Eva Perón. De Eva Perón no interesa que hablemos: lo que ella hace aparece demasiado profusamente en los diarios y las revistas de todas partes.”

De La razón de mi vida, citado por Blas

Matamoro en El Teatro Colón, págs. 106-107.

Las declaraciones hechas por Paco Jamandreu, su primer modisto, a la revista La Historia de Eva Perón (agosto de 1983) vienen a corroborar esa dualidad, y a intentar justificarla:

“Eva marcó una época en la moda, y se vestía como las grandes figuras de la época. En el fondo prefería la ropa sencilla, pero durante un tiempo usó ropa maravillosa pues decía que tenía que dar la imagen ante el pueblo y ante el mundo de un país rico y poderoso como lo era la Argentina en ese momento. Pero para su vida de trabajo, de concentraciones, siempre usó ropa muy sencilla”.

El lunes, día habitual de descanso en los teatros, pasó a ser uno más de trabajo en la semana de los artistas del Colón: se lo destinaba a las funciones gratuitas para los sindicatos, o bien a “actos extracurriculares”, como el concierto dirigido por Giannella Di Marco que se menciona en el capítulo “Un desfile...”. En las veladas populares el Teatro se colmaba de obreros que asistían en mangas de camisa (seguramente para escándalo del público tradicional...) o con sus trajes humildes, como los muestran algunas fotos. Miraban asombrados el sobrio lujo del foyer, la sala, la escalinata. No faltaría en ellos un dejo de satisfacción al ver el escudo peronista y los retratos de Perón y Evita en los programas de mano. (En los actos políticos, el emblema del partido era directamente emplazado en el Palco Oficial, y tras la muerte de la Primera Dama pancartas con su foto colgaron de todos los pisos en alguna oportunidad.)

Ya que hacemos mención de los programas, a través de la publicidad impresa podemos ver el contraste entre la imagen tradicional del Colón y la nueva “conquista” de la clase trabajadora.

En una página se lee:

*¡Grata noticia!
El gran mundo social
ha confirmado a
BRUNO-BREDAHL
como la casa más
aristocrática para la
impresión de partes de
casamiento*

y en la siguiente:

Instituto Nacional de Carnes
Ley N° 14.155
Orienta, regula, promueve y fiscaliza
la producción, comercio e industrialización
de ganados y carnes, que se destinan
al consumo interno y a la exportación
2° PLAN QUINQUENAL
MINISTERIO DE AGRICULTURA Y GANADERÍA

Así nos muestra la convivencia de oligarquía y clase obrera el programa de Zincalí, ópera de Felipe Boero sobre un poema dramático de Arturo Capdevila, en la función dedicada a los gremios el 13 de noviembre del '54. Comentemos de paso que Boero (también autor de la emblemática pieza lírica *El matrero*) era por entonces director del Coro de Obreros de la CGT.

Cabe preguntarse si las obras ofrecidas en esas funciones tendrían la misma acogida que tenían en las de abono. El barítono Ricardo Catena comenta que no había grandes diferencias entre un público y otro, porque quien no gustara de la música no iría por obligación. Y Esmeralda Agoglia, primera bailarina, añade: “El público salía encantado. A veces estropeaban un poco las cortinas de los palcos, pero era la primera vez que iban al Teatro Colón...”



Perón lanza el Segundo Plan Quinquenal desde el escenario y ante delegados de la CGT el 14 de enero de 1954
(FOTO: AGN)

Otra novedad la constituyó la imposición (más que la elección) de las actividades que se realizarían en aquel maravilloso escenario. Gran cantidad de personas y personajes se presentaban en conciertos por resolución oficial o designación política, mientras casi todos los días en los que no se daba ópera, ballet o música sinfónica el Colón era sede de celebraciones de otro tipo: actos escolares de fin de curso, plenarios sindicales diversos, entrega de pensiones del Estado, ceremonias de colación de grados de la Cruz Roja, discursos —como aquel de Perón—, etcétera, al tiempo que las temporadas contaban con figuras de la estatura de Flagstadt, Gigli, Callas y Serafin.

Coincidentemente con el apogeo del peronismo se dio el auge de lo popular en el Colón: tal vez nunca hubo como en aquella época tan intensa participación de artistas del tango y el folklore nacional e internacional. Si se examina la lista detallada en este libro y se presta atención a las fechas, se tendrá una prueba cabal.

Todas estas presencias generaron controversias en su tiempo, y hoy despiertan un cierto asombro. Algunos veían el desarrollo de dichas actividades como una forma de “democratizar” el Colón, asociado desde siempre con la oligarquía; para otros era una profanación de un ámbito construido para ser escenario sólo de lo más excelso, era la transformación de un teatro de ópera y ballet en el gran salón de actos de una unidad básica. Quizá más razonable

fuera una tercera postura: para Perón y Eva, el Teatro Colón era un lugar tan bello y querido que todos los actos importantes, no sólo las funciones de gala, debían tener lugar en él.

Exilios. Ascensos meteóricos. Distinciones. Proscripciones. Los artistas argentinos sufrían o disfrutaban de las consecuencias según adhirieran o no al régimen, y el Teatro Colón no podía mantenerse ajeno a esas políticas, implementadas a través de sus interventores. Rafael Lagares, Sara Menkes, Lida Martinoli y muchos otros gozaron por entonces de un apogeo que indudablemente merecían en virtud de su calidad, pero del que no hubieran disfrutado de no contar con la promoción del gobierno. Esto se ve claramente en lo que María Callas le cuenta a su marido en las cartas desde Buenos Aires, reproducidas en el final del capítulo.

Ricardo Catena, que siempre fue un artista comprometido con su ideología de izquierda, podría haber sido llamado a silencio inmediatamente, pero a sus enormes méritos vocales y actorales les sumaba la fortuna de contar con la amistad de cierto colega, uno de los que digitaban el cumplimiento de las listas negras. Con decir “No lo toquen a Catena” aseguró la continuidad en el Colón de uno de sus mejores profesionales.

A veces era la misma Eva Perón la que determinaba a qué artista se debía promover y a quién había que eliminar del elenco. El hermano de Nilda Hofmann, destacada soprano que siempre figuraba encabezando los repartos del Colón gracias a su ductilidad y musicalidad naturales a las que sumaba una hermosa voz, era secretario privado del director general, Horacio Caillet-Bois. Cierta vez se enteró a través de un funcionario de un comentario salido de labios de Evita:

—¿Cómo la Hofmann nunca me vino a pedir nada?

Como detentadora de un poder absoluto (que algunos juzgaban superior al del mismo Presidente), Eva estaba acostumbrada a recibir constantes pedidos de los artistas de todos los ámbitos, y evidentemente el caso de Nilda había llamado su atención.

En otra oportunidad, habiendo asistido Eva a una función de ballet con la duquesa de Bulnes, embajadora de España, recibió de ella un comentario feroz:

—¡Qué mal bailan esas mujeres!

Esa noche actuaban las primeras bailarinas del Ballet Estable, la mayoría de las cuales había pasado ya por su apogeo físico, más allá de que el juicio de la embajadora pudiera ser subjetivo. Sin pensarlo mucho, Eva decidió tomar medidas.

El 25 de mayo de 1946 se promulgó un decreto por el cual todas las bailarinas que prestaran servicios en el cuerpo de baile desde hacía veinte años o más debían acogerse a la jubilación en forma obligatoria. En cierto modo, era lógico que se retiraran quienes habiendo ingresado a los veinte años ya contaran cuatro décadas. Pero entre las primeras bailarinas había una que a su entrada al Colón sólo tenía trece años, por lo tanto era mucho más joven que las demás.

Tuvo que retirarse con ellas. Su nombre era María Ruanova.

Palabra de huéspedes

¿Qué mejor elemento para conocer a la distancia una época y un lugar determinados que el testimonio de un visitante inteligente? Tres de las tantísimas figuras de la música y la danza que llegaron al Teatro Colón mientras Perón fue Presidente por primera y segunda vez, la soprano María Callas, la directora de escena Margarita Wallmann y el actor y regista Jean-Louis Barrault, legaron a través de sus escritos impresiones de lo que les tocó ver y oír en él.

I. Barrault

En su libro *Souvenirs pour demain*, el aclamado director Jean-Louis Barrault rememora su llegada al mayor escenario porteño en 1953, para poner en escena con su compañía *Le livre de Christophe Colomb*, con música de Darius Milhaud sobre texto de Paul Claudel, y los dolores de cabeza que les acarreo esa presentación:

Christophe Colomb en el gran Teatro Colón. Dábamos dos representaciones, una matinée gratuita en honor de la toma de la Bastilla, reservada principalmente a los estudiantes, seguida de una soirée de gala. El trabajo fue arduo. Todavía lo escucho a Boulez marcando el compás y aullando mientras sigue la cadencia: “¡Mierda, mierda y mil veces mierda!”

La noche anterior fui llamado por el intendente de la ciudad:

—Parece que usted invitó a estudiantes comunistas.

—Invitamos a todos los estudiantes.

—Entre ellos hay estudiantes comunistas. Va a haber manifestaciones. Imagino que no le gustaría que le gritaran “¡Barrault comunista!”.

—Por una obra de Paul Claudel, me parece un poco fuera de lugar. ¿Cuántos son esos estudiantes?

—Detectamos una docena.

—Esa cifra me parece muy baja para un régimen tan fuerte como el suyo.

—No le ordenamos que suspenda la representación, pero yo, en su lugar, renunciaría a hacerla. Si se arma gresca, no podemos responder por nadie.

—Señor intendente, sabiendo lo que son los agentes provocadores, creo que, en efecto, será mejor renunciar a la matinée.

Se había desplazado un gran número de estudiantes, incluidos los que venían de Córdoba y de Tucumán. Amontonados alrededor del Teatro, decepcionados, recibían “subrepticamente” entradas para la soirée. Nosotros fuimos los que se las dimos.

A la noche, ante una sala desbordante de gente, interpretamos Christophe Colomb. En ella, el coro dice: “¡Es mejor hacer un pequeño esfuerzo que perder todo!”.²

II. Wallmann

Tras sus visitas en la década del '30, Margarita Wallmann vino a realizar el montaje de su ballet *El burgués gentilhombre*, en colaboración con Erich Kleiber. Su autobiografía, *Balcones del cielo*, contiene sus recuerdos, siempre frescamente narrados, de este viaje realizado en 1948 a nuestro país.

Con la llegada al poder del peronismo y, sobre todo, a consecuencia de la devaluación del peso argentino, el Colón contrató cada vez menos artistas internacionales, haciendo así posible la formación de jóvenes talentos argentinos y redujo el número de producciones nuevas [...].

La organización política del “justicialismo”, que introdujo nuevas ideas en la conciencia de las masas, y también el fin de la guerra europea crearon en la Argentina una situación muy distinta de la de los años precedentes.

Cuando un día encontré por casualidad en el despacho del intendente al “General”, con su alta estatura, capa y espada (por entonces no era sino el coronel Perón), nada me reveló su destino de futuro conductor del país. Lo mismo Evita, a la que creo haber conocido en ocasión de una función de gala organizada en la Casa del Teatro, a beneficio de esa benemérita institución para artistas retirados. Evidentemente, no concedí importancia alguna a esa joven desconocida.

Cuando volví a verla se había convertido en la “Señora” que, vestida suntuosamente, hizo una aparición feérica en el Colón junto al General en uniforme de gala. La primera vez no tuve duda alguna, y como me habían dicho que el espectáculo estaba destinado a los descamisados, me presenté en ropa de trabajo, pantalones y camisa. Resultado: la única descamisada era yo en medio de una sala muy elegante.

Sin embargo, quería volver a Italia, donde me reclamaban la Ópera de Roma y la Scala. En un hermoso día, y casi clandestinamente, me embarqué a bordo de uno de los primeros aviones que —¡en treinta y siete horas!— hacían el viaje a Europa. Algunas semanas más tarde, en Milán, el embajador norteamericano ante el gobierno argentino, Mesersmith, del que era muy amiga desde que había sido embajador en Viena, me entregó un mensaje borroneado a prisa en lápiz:

“Éste es su país. Debe regresar a su lugar para agosto o a más tardar para octubre. Informo a Mende-Brun (por entonces secretario de Cultura de la Municipalidad). Le proporcionará todo lo que desee.

Evita.”

Ese mensaje, que me conmovió, le había sido confiado a Mesersmith en el curso de un almuerzo íntimo de despedida que había tenido con el General y su mujer.

No volví a la Argentina sino quince años más tarde.³

III. Callas

La soprano visitó nuestro país sólo en dos oportunidades: en la primera vino a cantar en el Colón; en la segunda, a presentar junto con Pier Paolo Passolini la película Medea, que ella protagonizaba, en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Su actuación en el Teatro (como protagonista de Norma, Aida y Turandot, en junio y julio de 1949) era parte de una gira emprendida en compañía de Tulio Serafin, Nicola Rossi-Lemeni, Mario Del Monaco y Fedora Barbieri. Sus cartas enviadas desde Buenos Aires a su flamante marido, Giovanni Battista Meneghini, muestran claramente su fuerte personalidad, los conflictos que surgieron con sus colegas (especialmente la soprano argentina Delia Rigal, una seria competidora), y también la situación por la que pasaba el Colón a fines de los '40.

26 de abril (desde el barco)

[...] Parece que desean jugarme una mala pasada en el Teatro Colón de Buenos Aires, ¡pero tendrán que pagarla! Quieren inaugurar la temporada con Aida pero no cantada por mí. Parece que cantará cierta Minkus. [Se refiere a Sara Menkes, quien finalmente no lo hizo.]

23 de mayo (tres días después de su debut en Turandot)

[...] La representación estuvo muy bien. Felizmente, el periodismo demostró una actitud muy favorable. Sólo un diario escribió que tengo una voz débil que no puede dominar la escena, pero ese diario no significa nada. Todos los restantes, e incluso el diario de Evita Perón, adoptaron una actitud positiva. No sé cómo conseguí cantar [Callas padecía un importante resfrío], tan enferma estaba. Los Serafin se sentían muy aprensivos, pero Dios siempre me ayuda. [...]

24 de mayo

[...] Mañana es la primera Aida, y estoy muy disgustada. Cantará Rigal, y también hará La forza del destino. La Forza no me importa en lo más mínimo, pero Aida sí. Serafin dice que quizá logre convencer a Grassi-Díaz [el interventor del Colón] de que me asigne dos de las representaciones, aunque sólo sea con el fin de que el público pueda compararnos. [...]

27 de mayo

[...] Aquí hacen estúpidamente las cosas. Dejan pasar diez días entre una representación y la siguiente [se daban varios títulos simultáneamente]. Desean tener una temporada variada y yo, que canto sólo dos óperas, debo esperar mi turno, y parece que nunca llega. Eso me irrita realmente.

[...] Odio a Buenos Aires [...]

8 de junio

[...] Norma se representará el 17 de junio, dentro de ocho días. ¡Espero que con la ayuda de Dios sea buena! Mira, en Turandot el público no tiene oportunidad de juzgar mi arte. Mis colegas han tenido la buena suerte de no cantar conmigo, sino con esa horrible Rigal. Creen que han triunfado y ahora se sentirán muy importantes. Sobre todo ese hombre [Mario Del Monaco] que se mostró tan desagradable conmigo.

[...] Ninguno de mis colegas vino a verme cuando estuve enferma. Estaban encantados de que yo no pudiera cantar. Los pobrecitos tienen miedo. Saben que pasan a segundo plano cuando están en escena conmigo. Yo jamás traté de ese modo a ninguno de mis colegas. [...]

12 de junio

[...] Ayer fue el primer ensayo de la orquesta con [Fedora] Barbieri, los actos segundo y tercero. Todos se sorprendieron. Los miembros de la orquesta aplaudieron después de nuestros dúos. El resto se sintió aterrorizado. ¡Sopla un viento hostil! Todos difunden la noticia de que estoy enferma y de que habrá que cambiar la ópera.

[...] Mañana intentaré ir a la pequeña iglesia ortodoxa griega para recibir la bendición. Dios ha sido tan bueno conmigo... Me dio salud, éxito, una apariencia bastante agradable, inteligencia, integridad, y sobre todo me dio tu persona, que es la razón de mi vida [...]

17 de junio

[...] Ayer fue el ensayo con trajes. Ya te imaginas cuánto interés tenían todos por mi Norma, después de oírme cantar Turandot. Al extremo de que los críticos de un diario telefonaron para aconsejarme que cantara con toda la voz, porque tienen que basar su crítica en el ensayo. ¡Qué tontos! Muy bien. El ensayo sorprendió a todos. Después de la "Casta diva" todos tenían lágrimas en los ojos. Me sentí muy complacida. [...]

Recé y Dios me oyó, porque, la verdad, quienes estuvieron en el ensayo de ayer parecían fuera de sí mismos a causa del entusiasmo. [...] Al fin de la actuación, cuando yo aún estaba en escena, el director Grassi-Díaz vino y me abrazó

y me besó, mientras decía: “Me sentí tan conmovido que tenía que decírselo: hoy he llorado”. Sé que los miembros del coro querían ofrecermé una muestra de su admiración, tan complacidos estaban con mi canto. ¡Mis pobres colegas! Dios, que es bueno y grande, me ha concedido la venganza. Y eso es así ciertamente porque nunca traté de perjudicar a nadie [...]

20 de junio

[...] Buenos Aires es odiosa. El tiempo es terrible. Hay polvo de carbón por todas partes. Es húmedo. Y además, es totalmente fascista. [...] Todos los fascistas del mundo están aquí. ¡Y Evita controla totalmente el Teatro!

3 de julio

[...] Ayer finalmente canté Aida. Fue un triunfo. Barrió con todo lo que había allí. El público me adora. Grassi-Díaz ya está hablando de la próxima temporada. Querrían I puritani y otra ópera. ¡Pobre Rigal!

También he tenido la suerte de complacer al ministro del Interior. En el concierto del 9 de julio, es decir, el Día de la Independencia, cantaré una parte de Norma prácticamente sola. El ministro suprimió el dueto de Adalgisa y Pollione porque el tenor [Antonio Vela] estuvo terrible. El fragmento comenzará con la entrada de Norma en el acto I y concluirá después de la “Casta diva”. Luego, la “Canción de las joyas”, de Fausto, con una soprano argentina [Helena Arizmendi] que no es mala, y después el acto III de Turandot. Rigal no cantará, porque Evita no la quiere. He sido afortunada, ¿verdad? Dios siempre es justo.

Meneghini cierra el capítulo dedicado a esta gira de Callas por América explicando que su disgusto por Buenos Aires no sólo se debía a su enfermedad, a la soledad y a sus problemas con sus compañeros: más tarde la madre de María cuenta en su propio libro que las leyes argentinas no le permitían sacar del país el dinero que había cobrado aquí, por lo que utilizó sus honorarios para comprar pieles, que sí podía llevarse.⁴

Con la Revolución Libertadora de 1955 llegó la mano que intentó borrar de la historia cualquier vestigio del caído gobierno. Hubo artistas del Colón que dejaron de actuar allí y otros que directamente se exiliaron: tal fue el caso de Renato Cesari. El gran barítono se radicó en Europa y en ese continente prosiguió su siempre ascendente carrera, cantando primeros roles en los grandes teatros de Italia. Cuando comenzó a presentarse otra vez en el Colón, ya a mediados de la década del '60, venía contratado como una primera figura internacional. Por eso hay quienes afirman que, lejos de perjudicarlo, la violenta llegada del nuevo gobierno lo benefició.

De la implacable destrucción de toda referencia al peronismo que llevó a cabo la dictadura instaurada en el '55, una de las víctimas más lamentadas y lamentables fue el Anfiteatro Eva Perón, construido en el Parque Centenario en 1952 e inaugurado el 25 de mayo del año siguiente con *Aida*. Durante dos años fue sede de la Temporada de Verano, con entradas a precios popularísimos. Esa inmensa construcción con capacidad para 9.000 espectadores sentados y con un escenario de 55 metros de boca (casi el doble que la del escenario del Colón) estaba casi íntegramente hecha en madera, por lo cual fue fácil víctima del fuego que la devoró parcialmente en 1959. Cuatro años antes se le había cambiado el nombre, pero eso no había sido suficiente.

Milagrosamente, la colección de programas que el Colón venía archivando año a año conservó los de la década anterior. Todavía hoy se lee en uno de los volúmenes la siguiente aclaración:

Por necesidades técnicas y por constituir este tomo parte de la única colección de programas del Teatro, se autoriza a que se mantenga íntegro por las necesidades internas, sin desconocerse por ello lo dispuesto por el Poder Ejecutivo Nacional en decreto de marzo de 1956.

De los testimonios recogidos y de los textos consultados queda una impresión dual con respecto a esa época. Hay quienes insisten en calificar la etapa peronista como un período nefasto para el Teatro Colón, dada la “intromisión” de actos políticos y de artistas populares. Otros rescatan la enorme disciplina que se observaba a todo nivel, el respeto que Perón y Eva parecían guardar por ese símbolo de la Gran Argentina, el “aislamiento” en que aparentaba estar sumido respecto de los manejos políticos, el avance social que implicó abrirlo a todo el público a través de las funciones populares y la construcción del Anfiteatro Eva Perón. Tampoco se puede soslayar el hecho de que se haya incrementado la participación de artistas nacionales en un escenario que tradicionalmente estaba reservado a los extranjeros, ni que gracias al gobierno de Perón los artistas del Teatro hayan obtenido beneficios sociales.

No es posible juzgar ni dar veredictos: las pruebas al canto, quedan en el lector las conclusiones. Simplemente se ha querido mostrar parte de la vida en el Colón durante ese período tan particular de su historia.

Notas

- 1 Malinow, Inés. María Ruanova. Planeta, Colección “Mujeres Argentinas”, dirigida por Félix Luna, Buenos Aires, 1991.
- 2 Barrault, Jean-Louis. Souvenirs pour demain. Citado en Fondebrider, Jorge (comp.), La Buenos Aires ajena, op. cit.
- 3 Wallmann, Margarita. Balcones del cielo. Emecé, Buenos Aires, 1978, págs. 127-129.
- 4 Meneghini, Giovanni Battista. Mi mujer, María Callas, Capítulo 8. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1986.

6. JUEZ Y PARTE

Historias del público



Birgit Nilsson. Sus fanáticos la despidieron a lo grande tras la Brünhilde de 1967.
(FOTO: AGN)

Vista desde el escenario, la sala del Colón provoca un impresionante vértigo, una extraña sensación que hace que la sucesión de hileras de butacas, palcos y bandejas altas parezca “no terminarse nunca”, como coinciden en decir muchos de los que se han presentado allí. Y al abrirse el telón, de pie sobre las tablas, el artista contempla emocionado el infinito espacio aquel, que al llegar el público se transforma en un segundo escenario, donde cada noche tiene lugar una nueva representación de la comedia humana.

El maravilloso espectáculo que brindan los asistentes guarda una extraordinaria riqueza. En el marco de esa escenografía “áurea y rosa” conviven personajes tan diversos como bien delineados: el conocedor, el neófito, el fanático, el crítico, el snob, el apasionado, el rico y el pobre. La constante renovación del elenco hace que cada época tenga sus características, pero el argumento de esta obra no se ha modificado mucho a través de los años.

Temido, amado, respetado, criticado, evidentemente el público del Colón es tan famoso y extraordinario como el mismo Teatro. A través de citas y anécdotas nos aproximaremos a este mundo inagotable en historias y personajes, este espectáculo de casi un siglo al que tantos artistas no han querido privarse de aplaudir.

ARDIENTE

I.

La soprano alemana Elizabeth Schwarzkopf visitó nuestro país en una sola oportunidad, en 1968, y fue para dar tres memorables conciertos en el Teatro Colón. A lo largo de las tres jornadas cantó un total de 66 obras (sin contar los bis), de Bach a Stravinsky. El fervor del público porteño la cautivó de tal manera que luego de las presentaciones ofreció un agasajo a sus fanáticos en el hotel en el que se alojaba.

Pero antes, y también después de aquello, dos historias se recuerdan. Ambas tuvieron otro escenario: el Aeropuerto Internacional de Ezeiza, y ambas dan cuenta de que aquella visita tiene que haber sido absolutamente inolvidable tanto para la diosa alemana como para nuestros melómanos.

El día previsto para la llegada de la Schwarzkopf, sus admiradores se reunieron en Ezeiza para recibirla como ella lo merecía. Pese a no haberla visto nunca en vivo, ya la admiraban enormemente a través de sus grabaciones, de modo

que llevaron una gran cantidad de ramos de flores, cada uno con una tarjeta de agradecimiento: “Gracias por la Mariscala”, “Gracias por la Condesa”, “Gracias por Doña Elvira”, etcétera. Las flores tapizaban la escalera que ella usaría para bajar del avión: el impacto sería grande. Tan grande como el impacto que sufrieron ellos al recibir la noticia de que el arribo de Elizabeth se postergaba para el día siguiente...

Por más devotos que fueran, evidentemente los fans no podían esperar un día entero en Ezeiza. Recogieron con tristeza los ramos y emprendieron el regreso. Pero una idea salvadora permitió que al bajar la diva la escalerita del avión estuviera tan florida como el día anterior: esa noche uno de estos “locos” vació su heladera y metió ahí todas las flores.

A tal recepción debía corresponder una despedida igualmente fervorosa, de manera que los mismos admiradores la acompañaron hasta el Aeropuerto, volviendo a llenar de flores su camino. Sobraban las palabras, y entre los integrantes del grupo aquel uno era sin lugar a dudas el más conmovido. Después del “adiós” de la Schwarzkopf, Jorge Podestá, que no era más que un muchacho, dio rienda suelta a la tristeza de no volver a verla posiblemente nunca en su vida llorando con la cabeza entre los brazos. De pronto, sintió una mano en su cabeza: era Elizabeth, que al verlo había vuelto por la pista y lo consolaba con un tiernísimo: “Non piangere!”

Se arrodilló frente a las flores, y partió.

II.

El Aeropuerto de Ezeiza fue testigo de otra despedida memorable: la que tuvo en 1967 la Nilsson, otra cantante idolatrada con justicia por el público del Colón. La soprano sueca acababa de cantar la Brünhilde de la Tetralogía junto a uno de los elencos wagnerianos más brillantes que se hayan reunido jamás en aquel escenario: Gwyneth Jones, Grace Hoffman, Wolfgang Windgassen, Marga Hoeffgen. Y Ferdinand Leitner en el podio a lo largo de veinticuatro jornadas.

Aun antes de que finalizaran las funciones de *El ocaso de los dioses*, la Nilsson debía atender otros compromisos, por lo que luego de cantar las tres que le correspondían de las cinco previstas, emprendió el regreso. Pero sus fanáticos no iban a dejar que se fuera así nomás: le prepararon una despedida digna de ella.

Fueron en primer lugar hasta la embajada sueca, y rescataron de allí unas banderas con las que forraron sus autos. Después esperaron a que Birgit abandonara el hotel y la escoltaron por todo el camino a Ezeiza. Los más enfervorizados se asomaban por las ventanillas y le cantaban a la sueca “los gritos” de *La Walkyria*. Es de imaginar que algún despistado al verlos pasar no entendiera por qué razón esos boquenses cantaban tan agudo...

En la entrada al Aeropuerto tuvieron que detenerse, dado que en esa época (hablamos de 1967) los automóviles no podían ingresar, salvo excepciones; pero las banderas suecas confundieron a los encargados del control, que tomaron a estos melómanos por representantes diplomáticos de Suecia, y por supuesto los dejaron pasar. La única sueca de la caravana, la mismísima Birgit Nilsson, no tuvo la misma suerte, y mientras sus admiradores recorrían en auto la distancia hasta el hall, ella iba caminando detrás con sus valijas y su acompañante.

Pero tal despliegue por parte de estos habitués del Colón tuvo su recompensa: en pleno Aeropuerto Internacional de Ezeiza, y ante la mirada sorprendida de pasajeros, azafatas y despachantes de aduana, la Nilsson se paró sobre una silla y les regaló su interpretación de una canción sueca.

III.

Pero no siempre todas fueron rosas entre admiradores y divas: una anécdota de la temporada inaugural nos lo demuestra.

Legendaria soprano, Maria Farnetti fue la primera Cio-Cio-San que escuchó nuestro público, en la *Madame Butterfly* de junio de 1908. Absolutamente cautivado por su voz, y con toda la intención de conquistarla, un anónimo admirador le enviaba flores antes de cada función firmando la tarjeta como “Su Pinkerton”. Presentarse con el nombre del que abandona a la inocente muchacha y vuelve casado con otra mujer no era la mejor estrategia amorosa, pero el enamorado no lo tuvo en cuenta.

Una noche aparecieron en el camarín de la Farnetti el ramo y la tarjeta acostumbrados, esta vez entregados en mano por el admirador. Al enterarse ella de que ese hombre era quien decía ser “su Pinkerton”, no dudó en darle su merecido:

—¿Así que usted quiere ser mi Pinkerton? ¿Quiere hacerme a mí la maldad que él le hace a la pobre Butterfly?
¡Salga ahora mismo, y que yo no lo vuelva a ver por aquí!
Le tiró a los pies las flores y le cerró la puerta en la cara.

IMPLACABLE

Tal como lo testimonian las declaraciones de los extranjeros que nos han visitado, el público del Colón es y fue siempre famoso por tratarse de uno de los más exigentes del mundo. (Se da por supuesto que al hablar del “público del Colón” se alude a quienes van movidos por la pasión y no por obligación social...) Hasta los grandes lo han temido, y sólo fueron aplaudidos cuando lo merecieron, nunca por el hecho de haber triunfado en otras salas o haber obtenido críticas favorables. En nuestro Teatro todos han debido ganarse el aplauso con el sudor de sus gargantas. Lo expresó bien la soprano Emilia Reussi: “El público del Colón hace temblar a los que se sienten más seguros de su fama”.

El mismísimo Giuseppe Di Stefano tuvo que hacer más fugaz de lo esperado su paso por la enorme sala en 1965, y la célebre soprano australiana Joan Sutherland también tuvo su silbatina en ocasión de su debut porteño (1969). Claro que según muchos testimonios el Cavaradossi de Di Stefano era francamente desastroso, y la Sutherland decepcionó enormemente con su Violetta Valéry.

Con los mediocres, las localidades altas (que desde siempre han sido el punto de reunión de los verdaderos conocedores y apasionados por la ópera, contra la reputación de snobs que se reserva a los plateístas, en especial los del Gran Abono) jamás retacearon críticas. En el estreno de la *Aida* de 1962, que se llevó a cabo dentro del Abono Vespertino, cantaba el Radamés un uruguayo, José Soler, que había sido un buen tenor, pero que ya no lo era. Soler no sólo tuvo que ser reemplazado por James Mc Cracken después de una función, sino que su escasa altura y presencia suscitaron las bromas del auditorio. Al verlo aparecer en la escena triunfal, de a pie y con tan poco gracejo, se levantó, impacable, una voz desde la tertulia:

—¡Che, Radamés! ¿Perdiste el colectivo?

Pero cuando un artista es verdaderamente grande y entrega lo mejor a esa tan temida hidra de 3.500 cabezas, el público lo recompensa en grande con ovaciones inolvidables y pedidos de “un bis” (solicitudes siempre halagadoras), cuando no se le rinden homenajes de la envergadura de los que conmovieron a Schwarzkopf y a Nilsson.

Sin embargo, hubo artistas que tuvieron sus reacciones particulares frente al fervor de Buenos Aires. Como la de los protagonistas del *Rigoletto* que se representó en la función de gala del 25 de mayo de 1910, con motivo del Centenario de la Revolución de Mayo: cuando Titta Ruffo y Graciela Pareto finalizaron el dúo “Si, vendetta!” toda la sala prorrumpió en aplausos y exigió a gritos que se repitiera el número. Pero Ruffo y Pareto se negaron: los bises dentro de las óperas estaban prohibidos, y el primero en romper la prohibición sería Beniamino Gigli treinta y seis años después.

Y cuando una figura esperada y prestigiosa sabe ganarse la simpatía del auditorio, éste incluso se deja engañar con gusto. A punto de finalizar su concierto al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena, el enorme director Karl Böhm se dirigió a los presentes, aclaró su garganta y anunció en tono solemne y en castellano:

—Himno Nacional austríaco.

Respetuosos, todos se pusieron de pie. El maestro arremetió con El Danubio azul, y fue un delirio general.

DE BILLETES, VESTIDOS Y FRIVOLIDADES

El primer abono a platea en el Teatro Colón costaba mil pesos. Si se considera que el sueldo básico de un obrero era de treinta pesos, se llegará a la conclusión de que un trabajador habría debido sacrificar su sueldo completo durante tres años para pagarlo. Allí surgió seguramente la idea de que nuestro teatro de ópera era para pocos.

Hoy en día la brecha es menor. Claro que también es menor la cantidad de títulos por temporada: la de 1908 contó con diecisiete óperas, y en décadas posteriores llegarían a darse más de veinte, contra las ocho de 2001.

El mayor golpe al bolsillo de los abonados tal vez haya sido el de fines de la década del '80, cuando, habiéndose interrumpido la temporada, se resolvió devolver el importe de los abonos. Pero en las boleterías, del dinero que ellos habían pagado (el equivalente en australes de ochocientos diez dólares), volvió a sus manos un uno por ciento de la suma original. El otro 99% nunca les fue devuelto.

¿Se lo habrá llevado la hiperinflación?

En tiempos de bolsillos flacos, quienes se negaban a perderse una función por no poder costearse una entrada apelaban a los más ingeniosos recursos. Uno de ellos era entrar (con localidades, desde ya) al paraíso, y luego bajar a la platea por la escalera de bomberos.

Otras veces la picardía estaba —y está— en comprar un pase de pie y una vez comenzado el espectáculo deslizarse hasta una butaca o un palco. Por supuesto que se necesita un cierto grado de agilidad y rapidez de reflejos para volver al puesto asignado en la entrada antes de que concluya el acto. De un asunto similar trata nuestra siguiente anécdota.

Atoscamiento

Seis amigas veinteañeras y amantes de la ópera habían ido a ver la versión de *Tosca* ofrecida allá por 1937, sin duda atraídas por el extraordinario elenco que reunía a tres pesos pesados de la lírica: Maria Caniglia, Giacomo Lauri-Volpi y Carlo Galeffi. Habían comprado un palco donde se ubicarían todas, aunque el espacio resultara poco: el entusiasmo de las chicas podía más.

Así transcurrieron el Primero y el Segundo Actos. Una vez comenzado el Tercero, una de las seis sugirió que el grupo se dividiera, ya que al menos dos de ellas podrían ubicarse en el palco de al lado, completamente vacío. ¿Cómo? Muy simple: cruzando por encima de la pequeña pared que separa los palcos entre sí, y volviendo a sortear la valla antes del fin de la ópera: los acomodadores eran inflexibles.

Eso fue lo que hicieron dos de las muchachas, gracias a cuya audacia todas pudieron presenciar mucho más cómodas el último acto: levantando una pierna y después la otra, siempre de nalgas al escenario, atravesaron el límite.

A la hora de emprender el regreso al palco que les correspondía, minutos antes del final, la más robusta de las dos intentó pasar nuevamente, pero esta vez por medio de una maniobra compleja, queriendo cruzar sin dar la espalda al escenario (la Caniglia estaba por arrojarse del Castel Sant'Angelo, y no era algo como para perderselo). El operativo fracasó y la joven quedó “a caballo” de los dos palcos, irremediamente atascada y con una pierna colgante que amenazaba con dejar caer su zapato sobre la cabeza de algún plateísta.

Gracias a los enérgicos tironeos de sus amigas y al mismo tiempo que *Tosca* caía al Tíber, la infortunada cayó al piso del palco propio. Un poco agitada y dolorida, es cierto, pero contemplando con alivio ambos zapatos en su lugar.

Vesti la giubba

Quien asista a una función del Teatro en nuestros días tendrá que hacer sin duda, viendo la variedad de atuendos del público, un esfuerzo por recordar las épocas en las que ningún hombre podía entrar al Colón sin corbata. Independientemente de que el criterio de aquel entonces pueda parecer absurdo hoy, la exigencia era tan implacable que no faltó quien tuviera que cruzar la 9 de Julio y comprar una corbata para poder ingresar.

Otra vez, un grupo de amigos concurre localidades en mano, pero sólo uno de ellos llevaba puesta una corbata. Él y su compañera pudieron entrar; los demás se quedaron en la puerta sin saber qué hacer. Por suerte todavía faltaba media hora para que comenzara la función, así que mientras los hombres deliberaban en la esquina la mujer salió del Teatro y fue a su encuentro llevando en la mano “las llaves del Reino”: la corbata de su marido, que uno de ellos se puso y que le permitió sortear el control llevando del brazo a la señora. La operación se repitió tantas veces como fue necesario hasta que todos estuvieron adentro.

No se sabe si la reputación de la dama se vio afectada ante el ojo de los acomodadores, pero es seguro que todos sus partenaires festejaron que tuviera la cara tan dura.

“Aria de las joyas”

Lamentablemente, algunos consideran al Colón no como un lugar para disfrutar de la música y la danza sino una pasarela donde lucir las pertenencias más caras, ver y dejarse ver para después comentar.

En una época, una famosa joyería que anunciaba en los programas de mano cumplía con el ritual de publicar en cada aviso de la temporada la foto de una joya distinta en su forma y en su color. Un antiguo miembro del Directorio del Colón contaba que cierta concurrente al Gran Abono se tomaba la molestia de llamar al Departamento de Prensa en los días previos a cada función, y averiguar de qué color sería esa pieza. Llegada la noche de gala, se podía distinguir a aquella dama por estar vestida de ese mismo color.

Traduttore, traditore

La belleza de las argentinas que los extranjeros han hecho célebre se luce especialmente en las noches del Colón. Tanto que a algunos artistas les cuesta ignorarla.

Jan Kiepara, el tenor polaco, era tan famoso por su voz como por sus donjuanescas andanzas, de modo que era lógico que se sintiera a sus anchas en el papel del duque de Mantua en *Rigoletto*. Y cantando dicho rol en el Colón no podía dejar de tomarse una licencia.

Cuando el duque se retira a sus aposentos en la hostería de Maddalena y Sparafucile, se despide diciendo: “Si dorme all’ aria bella? Bene, bene... Buona notte”. Viendo a un ramillete de bellas porteñas que ocupaban un palco próximo, cantó vuelto hacia ellas:

—Si dorme all’ aria bella? Bene, bene... Buenas noches...

La picardía puede haberle valido un par de corazones, pero lo seguro es que le valió una sanción del Teatro.

Deliciosas criaturas perfumadas

Escuchemos qué decía respecto de las beldades que poblaban el Primer Coliseo no un polaco sino un español. Enrique Gómez Carrillo nos habla en su crónica de viaje “El encanto de Buenos Aires” de lo que vio y oyó en una de esas “noches de Colón” de la década del ’20. La visión de un espectador extranjero es un elemento crítico siempre interesante.

“[...] El primer acto de Parsifal había comenzado. La sala, como es de rigor, estaba casi a oscuras. En el inmenso escenario brillaban los mosaicos de oro y de esmalte de una basílica bizantina. Una reja áurea perdía en el azul de un fondo místico, marcando el límite de los países del ensueño. Un rey de alba vestidura mantenía entre sus manos exangües la copa de la redención. Yo pensaba que, sin duda, aquel aparato debía impresionar profundamente a las damas graves e inmóviles de que había oído hablar. De pronto, una charla o, mejor dicho, un gorjeo que llegaba a mis oídos desde el palco vecino sorprendióme sobremanera.

”—Yo las azules —murmuró una voz.

”—Yo las rojas —respondía otra.

”¿Creéis que era de los esmaltes del templo de lo que se trataba? ¡Ay!... Era de las pelucas de color. Esto podrá ser muy doloroso para los wagnerianos, esto podrá dar a los hombres serios una nueva prueba de la universal y eterna frivolidad femenina. Pero confieso que para mí fue como un consuelo, como un descanso, como un alivio. La idea de las muñecas impecables e impasibles, de las muñecas argentinas hechas para enseñarse y no para vivir ni para reír, desvanecía en un instante. Entonces, ya sin miedo, presté una atención indiscreta a lo que en otro palco se murmuraba, y me enteré, por la charla irreverente de unas cuantas muchachas vestidas como modelitos de modisto, de que el Fausto anunciado habría sido más grato a casi todas que el Parsifal dado. ‘¿Qué aburrido, che!’, exclamó una.”[...]

Enrique Gómez Carrillo fue un escritor y periodista nacido en 1873 y muerto en 1927.

Para terminar con nuestro recorrido por localidades altas y bajas, una insólita muestra de que el Colón es siempre una caja de sorpresas, no sólo para los artistas.

Tiene razón, pero...

El Teatro Colón cuenta con el privilegio de no haber sido hasta hoy víctima de ningún incendio, y esperamos que nunca lo sea. Pero a principios de la década del '80 (tal vez como resabio del por entonces reciente desastre del Argentino de La Plata y los más lejanos que terminaron parcialmente con el Anfiteatro Eva Perón y el Nacional Cervantes) era muy común que se hablara de posibles atentados piromaniacos al más grande de todos los teatros de nuestro país. Lógicamente, el público estaba muy sensibilizado.

Un abonado (dueño del asiento 20 de la primera fila) disfrutaba de la función de aquella tarde cuando desde abajo del foso de la orquesta, es decir a sus pies, percibió la salida de un humo sospechoso. Alarmado, corrió hasta la entrada de la sala e informó lo que estaba pasando (y lo que podía llegar a pasar) a uno de los acomodadores. Éste corrió a su vez a poner sobre aviso a sus superiores. En cuestión de segundos el director general tomó medidas: ordenar la inmediata detención de esa persona del público que pretendía impedir el normal desarrollo de la función y crear el pánico generalizado.

Aun más que lo absurdo de haber detenido a quien sólo intentaba evitar una tragedia mayúscula, sorprende saber que el reo fue trasladado a las dependencias policiales sin salir del edificio del Teatro Colón, que contaba por aquel entonces (plena época militar) con un destacamento de la Federal en sus instalaciones. El espectador perdió allí casi una hora de música, y no salió hasta que un amigo vino en su rescate.

(Ya que mencionamos el incendio que sufrió el Teatro Nacional Cervantes, ubicado tan cerca del Teatro Colón y que también ha sido arena para muchas figuras de la lírica y el ballet, recordaremos un hecho que quizá no muchos conozcan. Pocas horas antes de desatarse el fuego, empleados municipales habían pasado por allí pegando carteles que anunciaban la próxima producción del Teatro Colón. A quienes profesan el credo de la superstición, como lo hacen muchos melómanos, les interesará saber que la obra que se estrenaría en Cerrito y Tucumán era La forza del destino.)

Elizabeth Schwarzkopf se presentó en el Teatro Colón los días 15, 18 y 21 de agosto de 1968, acompañada por el pianista Geoffrey Parsons y dentro del ciclo de la Asociación de Amigos de la Música. En programa, obras de Mozart, Schubert, Mahler, Wolf, Brahms, Bach, Gluck, Haendel, Schumann, Tchaikovsky, Mussorgsky y Stravinsky.

Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen (El anillo del nibelungo). Wotan: D. Ward. Donner: A. Mattiello. Froh: C. Cossutta. Loge: H. Schachtschneider. Fasolt: H. Hagenau. Fafner: M. Langdon. Alberich: Z. Kelemen. Mime: E. Wohlfahrt. Fricka: G. Hoffman. Freia: N. Hoffman. Erda: M. Hoeffgen-E. Wien. Gunther: F. Giongo. Siegmund: R. Martell. Sieglinde/Gutrune: G. Jones. Brünhilde: B. Nilsson-A. Shuard. Hunding: H. Hagenau. Siegfried: W. Windgassen. Woglinde: N. Romanella-M. Garbarini. Wellgunde: O. Chelavine-A. de Retes. Flosshilde: I. Casey-I. Terkiel. Helmwige: C. de la Mata-M. Veleris. Gerhilde: H. De la Rosa. Ortlinde: L. de La Merced. Waltraute: C. Burello. Siegrune: M. Benegas. Griemhilde: A. Cantelli. Voz del pájaro: S. Coppola. Nornas: E. Wien, G. Hofmann, G. Jones. Vasallos: V. Tavini-G. Boschetti.

Director de orquesta: Ferdinand LEITNER. Régie: E. Poettgen. Decorados: R. Oswald.

Septiembre, octubre y noviembre de 1967

Giacomo PUCCINI: Madame Butterfly. Cio-Cio-San: M. Farnetti. Suzuki: N. Garrone. Kate: A. Petersen. Pinkerton: A. Bassi. Sharpless: M. Sarmiento. Goro: C. Bonifanti. Yamadori / Comisario: G. La Puma. Bonzo: B. Berardi. Oficial: F. Tretti.

Director de orquesta: A. VIGNA.

Junio de 1908

Giuseppe VERDI: Aida. T. Coleman, R. Resnik, J. Soler-J. McCracken, A. Protti, W. Wilderman, V. De Narké, I. Passini, P. Rossi.

Director de orquesta: Fernando PREVITALI. Director de escena: R. Moresco. Decorados: N. Benois. Coreografía: T. Grigorieva.

3 de agosto de 1962

Karl Böhm brindó sus conciertos con la Orquesta Filarmónica de Viena entre el 18 y el 23 de septiembre de 1965.

Umberto GIORDANO: Andrea Chénier. B. Gigli, C. Muzio, B. Franci, A. Morelli, N. Niccolini, A. Nicolich, A. Dider.
Director de orquesta: Franco PAOLANTONIO. Régie: E. Cellini-C. Scalfa.
Julio-agosto de 1928

Giacomo PUCCINI: Tosca. M. Caniglia, G. Lauri-Volpi, C. Galeffi, J. Alsina, E. Dall'Argine, A. de Paolis, V. Bacciato, E. Mozza.
Director de orquesta: Tulio SERAFIN. Régie: M. Govoni. Decorados: A. Rovescalli.
Julio-agosto de 1937

Giuseppe VERDI: Rigoletto. J. Kiepura, A. Granforte, B. Sayao, C. Walter, N. Juárez, L. Bonetti, J. Alsina, V. Bacciato, N. Palai, C. Rondano, T. Di Bary.
Director de orquesta: A. PADOVANI. Coreografía: R. Remislavsky.
Junio, julio y agosto de 1929

Notas

1 Gómez Carrillo, Enrique: "El encanto de Buenos Aires", reproducido en Fondebrider, Jorge (comp.), La Buenos Aires ajena, op. cit.

7. LOS REYES DEL KITSCH

Lida Martinoli y su increíble familia



Cuesta creer y hacer creer que lo que vamos a contar en este capítulo es cierto. Sus personajes asombrarían a Fellini y los diálogos reproducidos dejarían perplejo a Ionesco. Son personas de carne y hueso, pero también han sido protagonistas de una obra teatral. Kado Kostzer, dramaturgo y novelista argentino, escribió su célebre pieza *Familia de artistas* inspirándose en la excéntrica Lida Martinoli, primera bailarina del Teatro Colón desde 1932 hasta 1956, y sus no menos originales parientes.

Kostzer trabajaba para la revista *Primera Plana* cuando entrevistó al clan Martinoli en 1970. El joven escritor los había descubierto en una de las actuaciones que organizaban en el auditorio de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires para lucimiento de la gran ex étoile del Colón y de su madre, hermanos y sobrinos. La gran sensibilidad de Kado consideró que esa familia de artistas merecía un reportaje, que llevó a cabo a lo largo de tres días (uno de ellos, el cumpleaños de doña Fanny, la madre de los trece hermanos Martinoli: Lida, Héctor, Pepita, Felipe, Elsa, Sara, Esther, Regina, Yolanda, Armando, Luis, Roberto y Carlos). Años después el periodista elaboraría la pieza teatral que lo hizo célebre aquí y en Europa.

A la nota de *Primera Plana* pertenecen los encomillados de nuestro capítulo, elaborado sobre la base de ella y de los testimonios del mismo autor, de dos destacadísimos nombres de la danza argentina, Esmeralda Agoglia y Antonio Truyol, y de espectadores de las memorables noches en que se presentaban. No se trata de espectadores cualesquiera: Eugenio Scavo (jefe de Promoción del Teatro con cuatro décadas trabajando allí), Jorge Podestá (presidente de la Asociación de Amigos de Alfredo Kraus) y Germinal Nogués (autor de la “enciclopedia” *Buenos Aires, ciudad secreta*). Todos ellos conocieron a Lida, y ninguno ha podido olvidar a la bailarina más estafalaria que haya tenido el Teatro Colón. Ni a su increíble familia.

Genio y figura de una bailarina

“Mi función como artista es hacer que al verme el más vil se dignifique.” En esta forma Lida Martinoli se presentaba a sí misma. Había nacido en Rosario en 1914, y era una de los trece hijos de Fanny y Carlo Martinoli. Aunque no era la menor, el resto de la familia hacía creer que sí a todo el mundo. Había ingresado al Ballet del Teatro Colón en la década del '30 directamente como primera bailarina sin cumplir con el tedioso escalafón por el que deben pasar casi todos los aspirantes al estrellato, lo cual habla a las claras de que más allá de su locura Lida Martinoli era una artista tremendamente dotada.

Según ella, esas dotes habían despertado la envidia de algunas compañeras de elenco, que se complacían en jugarle malas pasadas. “Yo he soportado a lo largo de mi carrera las más horribles y gratuitas agresiones. Yo he bailado con el suelo escamado en tachuelas y me he impuesto, con el escenario enjabonado y me he impuesto, mientras la orquesta tocaba la jota tres compases más lento y me he impuesto.” Hasta ahí, lo que cuenta es verosímil. Pero surgen algunas dudas sobre lo que sigue: “El público deliraba tanto que hubo que bajar el telón de seguridad”.

Versus

Más allá de que fuera cierto o no eso de los boicots que se prodigaban mutuamente las primeras bailarinas, era cierto que cada una tenía su “barra” de parientes y amigos, tanto dentro del cuerpo de baile como en la platea; esto llamó mucho la atención de Margarita Wallmann y, según sus palabras, dificultó su trabajo como coreógrafa en su primera visita a nuestro país, en la segunda mitad de la década del '30. María Ruanova y Blanca Zirmaya tenían a sus hermanas bailando junto a ellas; Lida Martinoli tenía a su madre en el piano (doña Fanny acompañaba sus prácticas en el Colón) y a toda su familia en las butacas de la sala.

La rivalidad más evidente era al parecer la que existía entre los adeptos a Martinoli y los admiradores de Ruanova. Se trataba —como bien lo detalla Inés Malinow en su biografía de María— de dos técnicas distintas, de dos estilos diferentes, de dos estéticas contrapuestas. No hay pruebas de que esa misma rivalidad existiera entre ellas: ambas son recordadas por su bondad, especialmente Lida.

Claro que solamente con su familia Lida ya tenía incentivo suficiente: nunca faltaba quien aplaudiera cada vez que aparecía en el escenario del Colón bailando *Coppelia*, *Les Sylphides*, *Offenbachiana* o cualquier otro de sus famosos ballets. El escándalo de los parientes, al parecer, se hacía más grande a medida que la destreza de “la menor de los Martinoli” iba disminuyendo.

Lida y “el cisne”

“Mi versión tan particular de *La muerte del cisne* es una prueba de mi revolución en la danza. Reputados veterinarios han elogiado llenos de sorpresa mi cuello y sus movimientos”, se enorgullecía la Martinoli.

No es necesario decirlo, La muerte del cisne era el número fuerte de su repertorio. Ya bailándolo en el Colón Lida había mostrado lo creativa que podía ser: si alguna pluma se le escapaba del tutú, ella la soplabla, tratando de elevarla hasta un palco vecino.

Pero fue en las presentaciones del clan Martinoli donde Chochó (así la llamaban ellos. ¿Reminiscencia de *Madame Butterfly*?) pudo dar rienda suelta a su imaginación, y el ballet de Camille Saint-Saëns y Michel Fokine se transformó en un número rayano en lo circense que nadie que haya visto podrá olvidar. Acompañada al piano por doña Fanny e iluminada por un reflector que Pipo, su sobrino, improvisaba a veces dando vuelta la pantalla de un velador, la bailarina desplegaba todo su repertorio de movimientos lánguidos.

Lo más original llegaba en el último minuto: Fanny daba un martillazo sobre el piano, y el cisne sangraba literalmente, apretando contra su pecho una bolsita con anilina roja (según algunos) o un tomate (según otros). Más tarde la tecnología hizo su aporte a la belleza: una pequeña luz roja se encendía entre las manos de Lida antes de la caída final.

Aparentemente este espectáculo arrancaba tantos aplausos al público (e ingenuos comentarios al estilo de “¡Ella hace el cisne sin agua...!”) que, visiblemente satisfecha, Lida Martinoli se dirigía a la platea diciendo:

—Bueno, lo voy a bailar otra vez, pero ahora voy a morir distinto.

Gente bien

Doña Fanny, sus hijos y sus sobrinos eran gente extremadamente generosa tanto con los demás como consigo mismos. Si el objetivo de sus vidas era realizarse como artistas, era justo que el dinero de sus campos en Rosario tuviera ese destino tan noble. No conformes con dilapidar la fortuna de la familia en descabelladas empresas artísticas, alquilaron nada menos que el Carnegie Hall de Nueva York para una actuación de Lida, actuación que

cosechó la crítica más merecida que pudo haber tenido: “Nunca se ha visto nada igual en esta sala”, escribieron los cronistas norteamericanos, y por supuesto Lida se sintió inmensamente halagada.

No se sabe a ciencia cierta qué suma de dinero les costó a los Martinoli el gusto de desplegar sus múltiples dotes artísticas, pero ellos afirmaban haber sido siete veces millonarios, y haber viajado siete veces a Europa acompañando los trece hijos a doña Fanny y a Carlo, el padre. Y por más arruinados que estuvieran, siempre les gustó dar una imagen de opulencia. Un ejemplo claro lo dio Daniel “Pipo” Martinoli la vez en que fue al Colón vestido de smoking negro, pero con una segunda chaqueta de color rojo que intercambiaba con la negra, para mostrar a los abonados que tenía más de un traje.

En Buenos Aires, en oportunidad de la visita del marqués de Cuevas, el clan alquiló el Teatro Ópera para que el mecenas chileno tuviera el placer de ver bailar a Chochó sólo para él. El marqués no soportó más de un par de números, y simplemente se retiró. Por supuesto, la sensible prima ballerina prorrumpió en llantos, mientras sus parientes intentaban consolarla.

Días más tarde, Lida recibió un llamado del marqués, quien la invitaba a verlo en la habitación de su hotel. Cuando la Martinoli entró, él la recibió tirándole unas flores que había en un jarrón mientras su comentario respondía fielmente a la impresión que le había dejado el verla bailar:

“Sin palabras”.

“Acto-festejo-concierto-demostración”

Así denominaban los Martinoli a las veladas artísticas que organizaban tanto en su casa como en la Facultad de Medicina. En ellas Lida bailaba, Fanny y Daniel tocaban el piano, algún otro miembro del clan cantaba — posiblemente Esther o Yolanda— y el resto colaboraba en lo que podía. Un habitué de esas reuniones recuerda que durante las presentaciones de Chochó sus hermanas recorrían el pasillo de la platea con linternas, delatando con la luz a quien osara reírse de tan sincera muestra de amor al arte.

Jamón cosido

Otra de las célebres creaciones coreográficas que Lida brindaba en esas oportunidades era *La leprosa*: al compás de la “Marcha fúnebre” de Chopin, la bailarina intentaba contar la historia de “una joven apestada que huye de las pedradas de la gente que rehúsa su compañía”, según sus propias palabras. La acción se desarrollaba en la época medieval, y el toque de distinción lo daba el vestuario: en una malla que Chochó se calzaba para ese número habían cosido fetas de jamón que emulaban las llagas y que ella se iba arrancando mientras bailaba.

Forma y contenido

Evidentemente se trataba de una artista adelantada respecto de su época, y que en otros círculos menos tradicionalistas y en otro momento histórico (pensemos en el Instituto Di Tella, por ejemplo) habría alcanzado mayor fama y reconocimiento. Tenía una técnica excelente —así lo testifican sus mismos colegas— que había adquirido nada menos que con el maestro Enrico Cecchetti en la escuela del Teatro alla Scala de Milán.

Cecchetti fue, junto con el francés Marius Petipa y el sueco Christian Johansen, quien dio el estilo definitivo a lo que hoy conocemos por ballet clásico, tomando la materia prima que venía de Rusia. Inventó muchos de los pasos tradicionales (uno de ellos es el *chassement* Cecchetti) y transmitió a Lida la más pura escuela italiana.

A tan sólida formación, ella sumaría su fantasía como coreógrafa e intérprete, que la hacían sobresalir aun más. “Chochó nació artista y morirá artista. Los Martinoli somos así”, afirmaba su hermana Elsa.

Otras coreografías con la firma de Lida: *La boda de Luis Alonso*, *Paisanita criolla* y *Juventud*, que coronaba dando vueltas carnero.

Huéspedes

Posiblemente debido al afecto que les tenía, o bien por curiosidad y ganas de divertirse con ellos, Mercedes “Mecha” Quintana, otra legendaria bailarina del Colón, decidió invitar a cenar a los Martinoli a su casa de Barrio Norte. Se fijaron el día y la hora, pero por la tarde Mecha tuvo un imprevisto que la obligaría a llegar algo después a su hogar; para no postergar el encuentro, en el ensayo de ese día le dio la llave a Lida, pidiéndole que entraran todos a la hora estipulada y la esperaran allí.

Mecha es recordada por haber sido una extraordinaria coreógrafa (la primera de la Argentina), y también se comenta que, perteneciendo ella a los altos círculos sociales, miraba un poco de soslayo a la gente. No hace falta un gran esfuerzo para imaginar la reacción de la aristocrática Mecha Quintana al abrir la puerta de su hogar: el clan Martinoli en pleno había decidido “ponerse cómodo”. Algunos circulaban en pijama por el living, otros se habían recostado, y no faltó quien se instalara en la cocina a preparar la cena. Todos estaban regidamente acomodados.

Chochó no perdía oportunidad de bailar: era evidente que tenía locura por la danza. Para ella ninguna circunstancia ni vestimenta eran un impedimento (bailó en el velorio de su padre, bailaba con su vestido de cocktail en su casa y de puntas sobre la alfombra del Auditorio de la Facultad). Ella sentía sinceramente que honraba al público que la veía moverse, y nadie debía ser privado de ese honor. De modo que esa noche, después de comer, Chochó quiso bailar para la concurrencia. Comenzó a girar con destreza, pero el perrito de la dueña de casa se prendió de la falda de Lida, y como nada podía detener a la artista, la mascota volaba por el living aferrada con sus dientes de la tela del vestido.

(Todo esto fue relatado a Kado Kostzer por los mismos Martinoli, cuya locura colectiva y aparentemente congénita despierta dudas sobre la veracidad de la historia. Sin embargo, tratándose de ellos eso no importa mucho: si podían contarle, es porque eran absolutamente capaces de hacerlo.)

Regina y su lavarropas-catedral

El clan contaba con otra artista cuyos méritos destacaban todos los demás miembros: Regina, la “plástica” de la familia. Se cuenta que, mientras Lida fue primera bailarina del Colón, era frecuente que el día de la función apareciera en el escenario no con el vestido que le habían hecho en el Teatro sino con uno diseñado y confeccionado por Regina. (Además de que también parece ser que la indomable artista obedecía las órdenes de los coreógrafos en los ensayos, pero en el momento de presentar la obra en público inventaba ella su propia coreografía...)

De Regina decía su hermana Sarita: “Las artes pictóricas encuentran en ella a una sabrosa intérprete. Su pulso maravilloso deja correr los mágicos pinceles para que las más magistrales lucubraciones de su genio tomen forma. Pintó con lucidez los seiscientos azulejos del baño, una heladera y el lavarropas, que quedó hecho una catedral”. Si los Martinoli habrían sido ídolos del Di Tella, sin lugar a dudas.

Regina, como el resto del clan, amaba e idolatraba a Lida. Cuando “la menor” empezó a quedarse ciega, el comentario de su hermana fue tan conmovedor como absurdo:

“Chochó se está quedando ciega... Lo único que le pido yo a Dios es que nos mande la ceguera a todos, para que podamos hacerle compañía en la oscuridad...”

En el apogeo de la decadencia

En 1970, es decir a los 56 años, Lida afirmaba estar en la plenitud de su vida y de su arte. Cuando Rudolf Nureyev vino a Buenos Aires sin su partenaire Margot Fonteyn, estaba previsto que se presentara en el Colón junto a las primeras bailarinas Norma Fontenla y Olga Ferri. Chochó Martinoli, que ya estaba bastante lejos de sus épocas de gloria en el Teatro, estaba sorprendidísima de que el Colón no la hubiera convocado a ella para actuar junto al gran bailarín y coreógrafo ruso. Le contaba a Kostzer que los directivos habían alegado el considerarla un “prócer” del ballet argentino. Pero ella, para demostrarles que los años no habían hecho mella alguna en su calidad de bailarina, había recorrido los dos kilómetros que separaban su casa del Teatro Colón... en puntas de pie.

Como ya se ha dicho, si fue capaz de decirlo habría sido capaz de hacerlo.

Anfitriones

El hogar de la familia, ubicado en Ecuador 941, era un polo de atracción hasta para las visitas más importantes, tal era la fama que tenían aquellas “ceremonias”. Cantantes, directores, bailarines, coreógrafos, embajadores y todo tipo de celebridades hacían acto de presencia, y por supuesto todos se divertían muchísimo.

La casa en sí misma era un espectáculo. Ya los Martinoli —cuándo no— le atribuían un pasado legendario: una de ellos afirmaba que (según le habían dicho) en ella había vivido un presidente que nunca pagaba el alquiler.

Si la casa es el reflejo del alma, ninguna muestra más representativa del “espíritu Martinoli” que la siempre concurrida vivienda: cuadros, recortes de diarios, programas, anaqueles, vitrinas que contenían desde pan hasta muñequitos de tergopol y musas de bronce rodeadas de pequeñas luces multicolores conformaban la escenografía de los actos-festejo-concierto-demostración.

Luisa Maragliano y Nicola Rossi-Lemeni, dos afamados cantantes, estaban de paso por Buenos Aires en 1965 y no quisieron privarse de ver una actuación de los Martinoli. Ambos fueron recibidos tan cálidamente como lo eran todos los que pisaban el auditorio doméstico. El espectáculo era desopilante, pero por supuesto la audiencia debía comportarse con la misma seriedad con que los artistas se brindaban. Conclusión: de tanto contener la risa, la gran Maragliano se hizo pis encima.

Hubo que meterla en un taxi.

Telón

Los Martinoli vivían el arte tan intensamente y su actitud hacia él era de una devoción tal que en su inocencia y su bondad no creían que alguien pudiera burlarse de lo que hacían. La nota que Kado Kostzer publicó los enorgulleció a tal punto que decidieron honrarlo con una condecoración que le fue entregada en un acto-festejo-concierto-demostración. Algunos lectores pensaban que el joven periodista se había burlado de ellos (nada más alejado de sus intenciones), pero no seguramente los mismos Martinoli. “Estaban contentísimos”, recuerda Kostzer.

Cuando, después de haber sido estrenada en Francia con gran éxito, la obra de Kado desembarcó en Buenos Aires, el único sobreviviente del clan era Pipo Martinoli, y por supuesto fue invitado a la *première*. Después de presenciar la cariñosa “sátira” de su familia, Pipo estaba exaltado y orgulloso de pertenecer a esa gloriosa familia de artistas. Como no podía ser de otra manera, nadie ocultaba su ansiedad por saber qué diría uno de aquellos personajes, y la frase de Pipo también pasó a la posteridad:

“¡Por fin los Martinoli hemos vuelto a la calle Corrientes!”

Quisimos rendir de esta manera un homenaje a quienes dieron todo por el arte y para él. El talento de Lida y la tierna locura de toda la familia les han valido un lugar en la memoria de muchos, el honor de ser inspiradores de una obra de arte y un capítulo aparte en las páginas de este anecdotario.

Chochó Martinoli murió el 24 de mayo de 1992. Los que aún estaban vivos la siguieron poco después. Pero es posible que, conforme a las predicciones de Elsa, los Martinoli vivan eternamente: lo harán mientras haya artistas dispuestos a luchar por su vocación con amor y generosidad, ganándose la incompreensión y el desprecio del cruel mundillo en el que les toca desarrollarse. Todos los que abrazan esta causa se sienten de alguna manera miembros de la misma familia de artistas.

8. DESDE EL PALCO OFICIAL

Otros presidentes en el Colón

*“Las autoridades no aman la música;
al menos nunca he visto a un alto personaje de la política
ir a darle el primer puntapié a una sinfonía.”*

Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliath*

Alvear

Se puede afirmar sin temor a estar equivocado, pero también con la certeza de no estar diciendo nada nuevo, que nunca el país tuvo un presidente que contradijera en mayor medida la afirmación de Martínez Estrada que Marcelo Torcuato de Alvear. Tan amante de las artes como de los deportes, el palco que poseía su familia en el Colón le permitía disfrutar asiduamente de la ópera (genero que amaba), y lo había hecho desde temprana edad.

Cuando Alvear asumió la primera magistratura, en 1922, continuó lógicamente con su hábito: asistir al Teatro Colón casi todas las noches, pero esta vez al palco que le estaba asignado. Sin embargo, y curiosamente, Regina no se ubicaba en el de las primeras damas (el primer avant-scène de la derecha), sino en el que su marido había ocupado siempre: el de la familia Alvear. Lo cierto es que se hizo tan habitual ver a don Marcelo en el Teatro que ésa fue una de sus actividades más frecuentemente utilizadas por los periodistas y dibujantes que lo satirizaban.

Como consecuencia de esta afición, el Colón vivió durante el gobierno de Alvear una de las etapas de mayor esplendor, y en la que se dieron dos pasos trascendentes en su historia: la instauración, en 1925, de las temporadas de primavera (que desde su inicio fueron municipales, cuando las “oficiales” recién pasarían a serlo en 1931), y la primera transmisión radial hecha desde en Teatro, en 1927. También se propiciaría durante el período 1922-1928 la realización de las óperas no italianas en sus idiomas originales.

Alvear, que pertenecía a una familia cuya fortuna era una de las mayores del país, había utilizado parte de ella en una inversión que dio sus frutos: según se cuenta, se enamoró de la soprano portuguesa Regina Pacini en Buenos Aires y la siguió por toda Europa comprando todas las localidades de los teatros en los que ella se presentaba, para tener el privilegio de oírla y verla cantar sólo para él. Una táctica irresistible. Más tarde, una vez casados y alejada Pacini de su actividad, Alvear compraba los discos que ella había grabado, y los rompía para evitar que otros gozaran de la voz de su “artista exclusiva”.

No era casual, por lo tanto, que los opositores criticaran el fasto con el que se vivían las veladas de gala en el Colón durante los seis años en que presidió la Argentina, fiestas en las que no podía faltar el lunch tradicional. Vale recordar que en las primeras décadas las funciones tenían una duración maratónica, a consecuencia de lo cual se hacía necesario algún “tentempié”. Pero, en contra de lo que opinaran los detractores, hay una anécdota íntima que viene a revelar lo sorprendente. Llega relatada por Armando Rapallo, uno de los mejores críticos musicales y cinematográficos, que a su vez la escuchó de su padre, íntimo amigo y además contador de Alvear.

La ceremonia de asunción se había realizado según la costumbre el 12 de octubre de 1922. Como ya habían tenido lugar las funciones de gala de ese año (las tres habituales: el 25 de mayo, el 9 de julio y el 12 de octubre), no fue hasta marzo del '23 que hubo que preocuparse por el asunto. Llegado el momento, el doctor Veronelli, Secretario General de la Presidencia, tuvo que resolver una cuestión importante: de qué sector del presupuesto estatal iban a salir los fondos destinados al agasajo gastronómico de rigor en la primera velada oficial, y consultó al respecto al Presidente, imaginando lo importante que debía ser para Alvear una gala bien organizada. El diálogo se dio en presencia del contador Rapallo, y aproximadamente en estos términos (no debe sorprender lo coloquial del diálogo ni ciertos sustantivos fuertes: Alvear no tenía con sus íntimos precisamente un lenguaje acartonado):

—Che, Marcelo —le dijo Veronelli—, preparáte porque dentro de poco... vos que sos fanático de la ópera...

—¿Qué pasa? —preguntó Alvear.

—No, que se viene la gala del 25 de mayo...

—¿Y?

—Y... que tenés que decir en cuál de las cuentas de la Presidencia ponemos los gastos del ambigü.

La pregunta era lógica, pero el Presidente se enojó:

—¿Pero vos estás en pedo? ¿Cómo se te ocurre que les voy a cargar a los contribuyentes la fiesta para esos vagos, esos diplomáticos que van a venir a chupar...? ¡De ninguna manera!

Inmediatamente se dirigió a su contador:

—A ver, Tito, de los bancos míos, ¿en cuál conviene?

—Y... en el de Boston.

—Bueno: al Boston.

Durante los seis años que duró su mandato, el presidente Alvear pagó de su bolsillo todos los ágapes ofrecidos en las funciones de gala, que a menudo eran más de tres por año, si se cuenta las organizadas en honor de visitantes ilustres (Georges Clemenceau, Eugenio Pacelli, Umberto II de Italia, el Príncipe de Gales...).

El de don Marcelo es un caso quizás único en la historia: fue un primer mandatario que dejó el cargo con su fortuna disminuida. Lo prueba el hecho de que en 1928 loteó su quinta en Don Torcuato para vivir de las rentas, y que aun así no podía darse los lujos de antes. Desde ese año, Alvear y Pacini siguieron contándose entre los abonados al Colón, pero ya no en palcos separados: los dos juntos, y en cazuela.

Yrigoyen

Aunque miembro del mismo partido, “El Peludo”, como solía llamarse a Hipólito Yrigoyen, era una figura casi opuesta a la de Alvear: venía de una familia humilde, había nacido en un barrio pobre, no tenía fama de ser un hombre especialmente culto, y definitivamente la ópera no le gustaba. Prefería el tango y el folklore.

El contraste entre su gobierno “popularista” instaurado en 1916 y los anteriores se reflejó también en el Colón: las transformaciones que su política impulsó sólo se pueden comparar y asociar con las del justicialismo. Como la década regida por Perón, las dos presidencias de Yrigoyen significaron una “apertura” del Teatro al público: en 1929 algunas funciones se daban exclusivamente para los estudiantes y la entrada era gratuita. También comenzó a darse allí en los años '20 la presencia de lo popular, y la política tuvo su espacio a través de los actos socialistas organizados por el partido el Día del Trabajador. Finalmente, digamos que la primera camada de artistas líricos nacionales debutó durante el gobierno radical.

Pero aunque el Presidente no amara la ópera, era impensable que dejara de asistir a las funciones de gala. La primera de ellas mostró el poco cuidado que ponía Yrigoyen en conservar las tradiciones y también el rechazo que su presencia en el Colón despertaba. Dice el diario La Nación del 26 de mayo de 1917 en un párrafo que vale la pena leer:

“La velada de gala del Colón, fiesta con la cual las altas clases sociales se adhieren a la celebración de la fiesta patriótica, no tuvo el brillo y la importancia de otros años, acaso porque en las esferas oficiales no se le dio la trascendencia que en otras oportunidades. Los granaderos de la guardia presidencial llegaron al teatro en tranvía [¡!], se dispusieron en dos hileras a la entrada, momentos antes de llegar el Presidente, y cuando éste subió las escalinatas del foyer, los soldados no presentaron armas, por expreso pedido del señor Yrigoyen. El Presidente apareció en el palco, y la sala le ofreció, con marcado buen gusto, una ovación discreta. El señor Yrigoyen saludó con dignidad y esperó de pie la ejecución del Himno Nacional, que se escuchó con el respeto acostumbrado. A su término el público aplaudió con compostura y notó con sorpresa que el primer magistrado no hizo lo mismo. De pronto un viva al Presidente de la Nación partió del paraíso, y ligeros siseos acallados por aplausos se dejaron oír. Evidentemente el público del Teatro, con su tacto especial, no consideraba que era aquél el sitio ni aquélla la ocasión para manifestaciones estentóreas. El Presidente, sin tomar asiento, se retiró del teatro, y no hubo ambigü ni recepción social”.

Después de que todos vieran “cabecear” al Presidente durante una función de *Thais* de Massenet (ver el artículo sobre Pedro Bollo Marín en *La gloria y el después*), se decidió que había que hacerle más amenas las ineludibles funciones de gala. Entonces se instauró la costumbre de que en las noches del aniversario de la Revolución, el Día de la Independencia y el Día de la Raza se ofreciera un programa “surtido”, integrado por actos de distintas obras y géneros. Para ejemplificar sólo hará falta detallar un par de ellas: el 9 de julio de 1921 comenzó con el Acto Primero de *Rigoletto*, la “Escena de la locura” de *Lucia di Lammermoor*, el Acto Primero de *I pagliacci* y el Cuarto de *Los hugonotes*, densa ópera de Meyerbeer que insólitamente parece ser una de las pocas que le gustaban al Presidente.

Algunas fuentes informan, además, que las galas finalizaban con el *Pericón nacional*, y que Elena, hija de don Hipólito, aportaba otro toque nativo repartiendo empanadas caseras en el Palco Oficial.

El 25 de mayo de 1929 se ofrecieron el Cuadro Segundo del Segundo Acto de *Aida*, el Acto Segundo de *Rigoletto*, el Primero de *La Dolores* y el Cuarto de *Carmen*. Ésta fue la más memorable y accidentada de todas las funciones de gala mixtas. A último momento Yrigoyen decidió que el Himno Nacional, que debía cantar la mezzo Nena Juárez, fuera entonado por el coro. Por supuesto, la diva tuvo entre bambalinas una rabieta memorable. Los coreutas no estaban avisados del cambio, por lo cual salieron “al toro” y, no teniendo tiempo para cambiarse antes de cantar la escena de *Aida*, aparecieron vestidos de egipcios, pero sin omitir un detalle patriótico: sobre las pecheras doradas lucían blanquicelestes escarapelas... La gala prosiguió, con algunos otros accidentes (una caída de la bailarina Mecha Quintana y un “gallo” de Pedro Mirassou). Huelga decir que los comentarios de la prensa fueron altamente sarcásticos.

Algunos días más tarde, el Presidente citó a cierto funcionario municipal para conminarlo a tomar medidas sobre las desnudeces en los espectáculos públicos: las exiguas ropas de las bailarinas de *Aida* lo habían escandalizado.

Fronidzi intercepta a Norina

Ese 9 de julio de 1958 la rutina se había alterado. El remis que llevaba siempre a Nilda Hofmann al Colón, donde esa noche cantaba el protagónico femenino de Don Pasquale para el flamante presidente, el doctor Arturo Frondizi, demoró más de la cuenta en ir a buscarla. Cuando llegaba al Teatro, un segundo inconveniente se presentó: un inesperado corte de calles aledañas, que impedía al vehículo acercarse a la puerta de Cerrito. Ya era algo tarde, la función estaba por comenzar, y Nilda, muy nerviosa, se dirigió a un policía para saber qué pasaba. El agente le informó que se había interrumpido el tránsito porque el Presidente estaba llegando al Colón.

—¡Pero yo tengo que cantar ahí! —protestó la soprano.

—Mire, señorita, yo tengo órdenes de no dejar pasar a nadie.

Nilda, como era habitual en su caso, no tenía una doble que la reemplazara: la desesperación en el Teatro debía ser mayor que la suya. Finalmente (ni ella misma sabe cómo) pudieron pasar; cuando la Hofmann llegó al teatro, la ópera ya había empezado. Afortunadamente, el personaje de Norina no aparece hasta el Cuadro Segundo.

Flores para Isabel

Pese a que los cantantes y bailarines del Colón en la década del '70 no recuerdan que se la viera frecuentar el Teatro, una de las noches en las que Isabel Perón concurreó al Primer Coliseo ha quedado en la historia, no tanto por su presencia sino por la de otro personaje al que ya conocemos bien.

Fue a fines del año '75, cuando la celeberrima bailarina Maia Plissetskaia hizo su debut porteño. La Presidenta llegó, elegante como siempre, se acomodó en el Palco Oficial y presenció toda la función. Cuando el elenco en pleno salió a recibir el aplauso al finalizar la obra, comenzó un espectáculo aparte. Dos personas de la platea se levantaron en el preciso instante en que los bailarines comenzaban a salir, y avanzaron corriendo por el pasillo, no hacia el escenario sino en dirección contraria.

Eran Lida Martinoli y su infaltable sobrino Pipo, que con un gran ramo de flores en la mano llegaron hasta donde estaba Isabel (otra ex bailarina) y quisieron rendirle su homenaje arrojándole el paquete. Pero no debe olvidarse que el Palco Oficial se encuentra justo encima de la puerta de acceso a la platea y a una altura considerable. De manera que, sin llegar a caer dentro de él, las flores volvían a la platea, donde Lida y Pipo las juntaban y repetían la operación. Obviamente, con todo lo que estaba pasando en el fondo de la sala nadie prestó la más mínima atención a Plissetskaia ni a los demás. ¿Sería ésa la intención de los Martinoli: captar el interés del público que desde hacía dos décadas venía ignorando a la extraordinaria Chochó?

9. ÓPERA BUFFA

Risas entre cantantes

Control antidoping

Siempre se los ve con la mano en la garganta. Por lógica, los cantantes tienen su talón de Aquiles en las cuerdas vocales y sus aledaños. Y cuando no son presa de las enfermedades, la hipocondría a la que son propensos los lleva a sentir preocupantes molestias en la laringe. A veces exageran tanto que resultan ser blanco de las bromas de sus mismos colegas, como en las dos historias que siguen.

I. Un viaje de ida

Dante Ranieri estaba preocupado por su compañero de elenco: el hombre siempre decía estar enfermo, y era obvio que se trataba de una cuestión psicológica. Pero como precisamente por eso la constante carraspera era un mal aun más difícil de sanar, ayudado por una médica amiga suya, el tenor se propuso curársela definitivamente.

El “enfermo imaginario” llegó al camarín donde se había hecho la mise en scène: Dante ingería en ese momento una cápsula de hostia de las que se usaban hace unos años y que podían rellenarse con lo que fuera.

Por supuesto, su colega quiso saber qué estaba tomando. La doctora intervino:

—Es un remedio alemán para limpiar los agudos.

—¿Ah sí? ¿Y es bueno?

—Es buenísimo —corroboró el otro—. Yo lo tomo siempre y me hace muy bien.

—¡Qué suerte que tenés...! Vos sabés que yo siempre ando con flemas, carraspera, qué sé yo, es terrible...

—Y probalas, vas a ver que te olvidás del tema. Tomá: llevate la caja —propusieron los dos.

—¡No! Con una me alcanza...

—Llevate la caja, que a mí me traen todas las semanas...

Entusiasmado, el cantante se llevó una caja de cuatro de esos comprimidos milagrosos. Al día siguiente llegó contentísimo, diciendo que por fin había solucionado su eterno problema gutural.

Por suerte el novedoso invento alemán “llegaba” todas las semanas a través de la doctora. Así fue como un cantante del Colón se curó definitivamente la carraspera, pero se hizo adicto de por vida a la maicena.

II. En un lado pega el grito...

“Amico, io sono malato”, le decía Dante Mastronardi (el tenor italiano) a su compañero Ricardo Catena, mientras se llevaba la mano al cuello. Quería saber cuál era el mejor remedio contra la faringitis disponible en la ciudad, porque sus agudos estaban muy afectados. Y no sabía que Catena era (y es) famoso por gastar bromas a otros cantantes.

—¡Ah! Para los agudos lo mejor que hay es la teroterona —decía Ricardo, muy serio.

—Ma cos'è questa teroterona?

—Es extracto de testículo de tero. ¿Nunca escuchaste cantar a un tero? Por eso tiene esos agudos...

—Teroterona davvero? —insistía el italiano, que aunque es poco probable que en su vida hubiera oído cantar a un tero, finalmente se convenció.

Y allá se fue por toda la ciudad buscando la milagrosa hormona. Volvió cansado, varias horas más tarde, sin explicarse por qué un remedio tan efectivo no se conseguía en ninguna farmacia.

Valses dobles y sentimentales

Oscar Grassi, barítono de gran trayectoria en el Colón, estaba sentado al piano de cola de la antigua Sala A, una de las salas de ensayo. Los transeúntes del pasillo se detenían sorprendidos a escuchar los titubeantes valsecitos de Chopin, ya que ninguno de sus compañeros tenía noticias de que “Quique” Grassi tocara el piano.

—¡Qué bien, Quique! ¿Siempre supiste tocar?

—No, empecé ahora.

—¡Ah! ¿Sí? ¿Hace mucho?

—No, hace veinte días, con un curso acelerado...

—contestaba el barítono sin levantar la vista del teclado.

—¡Muy bien, che!

Y proseguían su camino.

Es necesario hacer notar que la Sala A tenía ubicado el piano de forma tal que el pianista quedaba de frente a la puerta, y que el instrumento tenía colocada una funda, por lo cual el ejecutante permanecía prácticamente oculto a los ojos del que pasaba por la puerta, y sólo su cabeza sobresalía por encima del instrumento.

Por eso algunos sospechaban, y les bastaba agacharse un poco para descubrir al cómplice del bromista: agazapado debajo del piano, Dante Ranieri (tan experto pianista como cantante) estiraba los brazos y se fingía principiante para beneficio de su querido amigo Quique.

Let's make an opera

Grassi y Ranieri conformaban junto al destacado bajo Mario Solomonoff el trío más mentado de amigos en la década del '80 en el Colón. Eran famosos por sus bromas, pero aun así contaban con “víctimas”.

Cuando en 1981 Renato Bruson llegó al Teatro, eligió cantar *Belisario*, una ópera poco conocida de Gaetano Donizetti. Al año siguiente volvió con otra menos famosa todavía: *Caterina Cornano*. Una elección de repertorio tan arbitraria suscitó inquietud en el elenco de cantantes nacional.

Una soprano comentó entonces a Ranieri, Grassi y Solomonoff, mientras se ensayaba *Caterina Cornano*, lo extraño que le resultaba que Bruson quisiera cantar dos óperas tan raras en dos temporadas consecutivas.

—Éstas no son nada —comentó uno de los tres—. Y la que trae el año que viene...

—¿Cuál? —preguntó la cantante.

Bastó que el trío de amigos intercambiara una mirada para hacer surgir la complicidad.

—Es la segunda ópera de Donizetti.

—¿Y cómo se llama?

—Endigolmia Beltrami.

Cabe recordar que la lista de óperas del compositor bergamasco es pródiga en títulos sumamente curiosos, como *Zoraïda di Granata*, *Imelda de' Lambertazzi*, *Sancia di Castiglia*, *Alina*, *Regina di Golconda*, *Pia de' Tolomei*, *Francesca di Foix*, *Rosmonda d'Inghilterra* y *Emilia di Liverpool*. En ese contexto, un título aparentemente absurdo como *Endigolmia Beltrami* no lo parecía tanto, y así nuestra soprano mordió el anzuelo.

—Y de afuera viene sólo él —continuó Dante.

—¿Y el personaje femenino? —se interesó ella, dado que todo cantante aspira siempre a un protagonista.

—Uno no: cuatro. Son cuatro sopranos líricas

—contestaron el tenor, el barítono y el bajo, que nunca imaginaron que la mujer se lo fuera a tomar en serio sabiendo la fama que tenían aquellos cantantes.

A los tres días, Ranieri recibe un llamado de Renato Cesari, el gran barítono que en ese momento se desempeñaba como director artístico del Colón.

—Pero escuchame, vos: ¿no tenés otra cosa que hacer que venir a mandarme estas minas a mí?

Ranieri, desconcertado, responde que no sabe de qué se trata.

—Acá tengo a Fulanita, que me tiene loco...

—¿Quién?

—Una, acá, que me pide que le consiga la partitura de no sé qué ópera que dice que vamos a hacer el año que viene. Esperá: acá tengo el nombre. *En...di...gol...*

El tenor soltó la carcajada y explicó que *Endigolmia Beltrami* era un invento de ellos. La reacción de Renato Cesari fue más que espontánea:

—Pero mirá que son hijos de puta...

Se completan frases



En realidad, Cesari no podía escandalizarse mucho de la conducta de aquellos tres bromistas: las chanzas que él mismo hacía en sus tiempos de cantante solían ser bastante más perjudiciales para los afectados (independientemente de que se lo recuerde como uno de los artistas más serios que pasaron por el Colón).

El régisseur de la *Flauta mágica* que dirigió Karl Böhm en 1950, Otto Erhardt, no manejaba el castellano con soltura, pero pese a todo se esforzaba por dar a los cantantes argentinos las indicaciones escénicas en nuestra lengua. Sus lagunas idiomáticas eran frecuentes; por desgracia para él, alguien “lo ayudaba”...

De espaldas a la sala, Erhardt intentaba sugerir a los solistas de turno cómo debían moverse, sin lograr hacerse entender.

—Ustedes tienen que moverse así... así... como... como... —vacilaba, gesticulando. Y Renato (Papageno a la sazón) acudió en su ayuda, soplándole algo al oído.

—¡Eso, eso! —festejó el régisseur en voz alta—. ¡Como locos de mierda!

Vicio relativamente inofensivo pero del que cantantes de todo rango disfrutaban mucho es la costumbre de cambiar la letra de lo que se canta incluso en la función, dado que la mayoría de las veces la orquesta y las otras voces impiden que el cambio sea percibido por el público. Un especialista en la materia era (¡otra vez!) don Renato Cesari. Haciendo *Guerra y paz*, ópera de Prokofiev que el Colón estrenó en castellano en 1973, la arenga de su personaje (“¡Adelante los de Klaparede! ¡Adelante los de Klaparede!”) se transformaba en una arenga de otro tipo:

—¡A mear contra las paredes! ¡A mear contra las paredes!

Y Luis “El Cabezón” Gaeta jura que en una ópera francesa representada no hace mucho, mientras el coro lo rodeaba repitiendo: “Approchons! Approchons!” (“¡Acerquémonos!”), dos o tres varones del grupo avanzaban al grito de “¡Cabezón! ¡Cabezón!”.

Risas en la verdulería

La escena final de *Albert Herring*, deliciosa ópera de Benjamin Britten, es el momento “dramático” de la obra: los personajes, que hasta ese momento no han dado grandes muestras de aprecio por el protagonista, van empezando a lamentarse uno por vez sobre la desaparición del pobre Albert. Todo esto en el prosaico ámbito de una verdulería de pueblo.

En la realización de la Ópera de Cámara del Colón —en 1972—, el actor Ángel Pavlovsky estaba a cargo de un rol mudo, el del Inspector, que revisa el lugar en busca de algún indicio. Durante los ensayos, Pavlovsky solía intercambiar bromas con la gran mezzosoprano Isabel Casey (recordada por todos como una mujer de gran sentido

del humor). Pero las bromas se hicieron presentes también en las funciones, y en una de ellas el actor se le acercó despacio, y justo en el momento en que ella debía empezar a cantar le puso entre las manos una zanahoria. La sorpresa inicial de la cantante y también del resto del elenco se transformó en un ataque de risa general que ponía en peligro el prolijo canon musical de Britten. Mabel Veleris —que en esa oportunidad cantaba junto a Adriana Cantelli, Lucía Boero, Ángel Mattiello, Nino Falzetti y otros— lo cuenta en estas palabras:

“Me di vuelta para que no se notara que me estaba riendo en un momento supuestamente dramático, pero la tentación era tal que no pude empezar a cantar cuando llegó mi parte. Después, cuando más o menos nos calmamos, nos dimos vuelta y cantamos. Cuando terminó la función, el maestro Sivieri vino a decirme: ‘¡Ay, Mabel! ¡Qué emocionada que estaba! Yo vi que se dio vuelta para llorar sin que la viera el público...!’”

Final digno de su autor

La gira de los alumnos de Instituto Superior de Arte de Colón a la ciudad de Rosario (a fines de los '70) iba a ser la primera de tantas oportunidades en que Luis Gaeta encarnara al Figaro de Rossini, uno de los papeles que lo harían conocido. Por supuesto que un rol de esa envergadura significaba una gran responsabilidad para el muchacho, de modo que vivía repasando la partitura. Así comprobó, una vez emprendido el viaje, que el tenor que haría el papel del Conte d'Almaviva, además de una hermosa voz tenía una extraña personalidad...

Durante el trayecto en el micro, Luis le propuso “aceitar” los diálogos cantados ente el Conte y Figaro, y el tenor, que estuvo de acuerdo, escuchaba los pies del baritono, pero permanecía en silencio, absorto en la contemplación del paisaje. Exactamente lo mismo pasó en el teatro en Rosario. Luis confiaba en que la tensión del estreno lo motivara un poco más llegado el momento...

Ya empezada apenas la primera función, un bocado equivocado del Conte puso en guardia al debutante barbero. Por suerte, más o menos la cosa se encaminó; no obstante, a medida que la acción y la música avanzaban se sentía en todos el alivio de estar llegando al final.

Y el final llegó. En el último recitativo, que es cuando el noble (hasta el momento fingido estudiante pobre) se da a conocer, canta “Il Conte d'Almaviva io sono” sobre una escala descendente. Confundido, el tenor empezó la escala mucho más arriba, y a medida que bajaba se daba cuenta de lo alejado que estaba:

—Il...

Con...

te...

d'Al...

ma...

vi...

a la mierda... —dijo por lo bajo.

La expresión fue tan natural que la escucharon hasta los de las primeras filas. No hace falta decir que la risa del público contagió a un cantante, ése a otro, y así sucesivamente. La carcajada es el recurso más espontáneo para descargar la tensión de una situación difícil.

El Oficial de Policía se metió entre los bastidores sin poder decir su bocado porque la risa era incontenible. Figaro, por su parte, atacó el Finale (“Di si felice innesto”), y la carcajada pudo más:

—Di si felice inne... ¡Ja, ja, ja, ja!

A esa altura, el delirio era total. Los espectadores que no habían escuchado el “a la mierda” del Conte (es decir la mayoría) se divertían muchísimo al ver a todos tentados, aunque no supieran muy bien de qué se reían tanto allá en el escenario.

Y Luis Gaeta, que siempre vio muy poco sin anteojos, cuenta que divisaba en el podio no la cara de Guillermo Brizzio, el director de orquesta, sino una extraña mancha de color blanco. Sin poder hacer otra cosa, el maestro lloraba de risa acodado sobre la partitura de Rossini, quien hubiera disfrutado inmensamente viendo aquella sala en la que no quedó una sola cara seria.

Fue el final de ópera más jocoso del que tengan memoria los artistas del Colón.

10. UN DESFILE DE EXTRAÑAS FIGURAS

Tango, folklore, cine, teatro y discursos



Integrado por mil estudiantes de escuelas para adultos, el coro Juventud da un concierto el 4 de diciembre de 1949
(FOTO: AGN)

Hasta no hace mucho tiempo, los seguidores de un artista popular solían consagrar la excelencia de sus actuaciones coreando dos palabras: “¡Al Colón! ¡Al Colón!”. Es evidente que en el imaginario del argentino común el Colón es el lugar exclusivamente reservado a los mayores exponentes del arte. Lamentablemente este concepto no se corresponde con la realidad histórica de nuestro mayor escenario. Si bien por él pasaron prácticamente todos los grandes artistas de la ópera, el ballet y la música sinfónica que visitaron el país, también han pisado esas tablas personas y personajes de dudoso o nulo mérito artístico. Por otra parte, los espectáculos brindados allí no se restringieron a lo erudito, mal que le pese a la intelectualidad elitista: lo popular tuvo una presencia casi constante (aunque con lógicos altibajos). No faltaron en el Colón el teatro y el cine, ni tampoco los discursos políticos, actos sindicales de toda índole, bailes de Carnaval, ceremonias de colación de grados, concursos de belleza y fiestas escolares.

Sin entrar en subjetivas consideraciones acerca de la calidad artística de estos actos y nombres, puede decirse algo que constituye una realidad irrefutable: para bien o para mal, todos ellos forman parte de la historia del Colón. Los pasos de Ruanova, Nijinsky, Neglia y Pavlova conviven en la memoria del Teatro con los de Los Chavalillos, Lola Flores y Los Hermanos Ábalos, y las voces de Tita Merello, Enrique Dickmann, Guillermo Battaglia y Los Vallistas Calchaquíes también se inscriben entre las del Teatro Colón.

La siguiente lista no pretende ser exhaustiva, sino más bien reflejar las presencias curiosas de actores y sus compañías, cantantes de todo género, disertantes, bailarines populares, películas y demás espectáculos brindados en el Primer Coliseo, considerando que el detalle puede resultar interesante para cualquier lector.

ALDEBERT, Pierre: Su Compañía de Comedias Francesas y Espectáculos con Música, integrada por ocho actrices, doce actores y dos régisseurs, presentó en 1936 y a lo largo de 46 funciones una docena de obras teatrales de Racine, Molière, D’Annunzio, Shakespeare, Dumas (h), de Musset y otros, acompañadas por música de autores tales como Massenet, Bizet, Verdi, Lully, Rameau, Bach y Geminiani. Previamente, Aldebert brindó una conferencia sobre “Teatro del siglo XV”.

AMALIA: Esta versión cinematográfica de la novela de José Mármol inauguró el Colón como la sala de proyecciones más grande y lujosa de la Argentina. El 12 de diciembre de 1914 la Asociación del Divino Rostro presentó por única vez el filme de Enrique García Velloso rodado en el Gran Buenos Aires.

AZNAR, Pedro: El ex bajista de Serú Girán llevó al Colón sus musicalizaciones de poemas de Jorge Luis Borges, como punto culminante de las celebraciones efectuadas con motivo del centenario del nacimiento del escritor. Fue el 24 de agosto de 1999.

BALAGUER, Juan: Su compañía teatral intervino en la función benéfica que tuvo lugar el 26 de octubre de 1912, representando *Herido de muerte*, obra de S. y J. Álvarez Quintero.

BANDA DEL REGIMIENTO DE INFANTERÍA Nº 41 DE VIENA: Su actuación constituyó uno de los festejos por el Centenario de la Revolución. El 5 de noviembre la agrupación militar se presentó en el escenario del Teatro Colón (era la primera formación de estas características, pero no sería la última). El muchas veces subjetivo (y tantas veces irónico) Roberto Caamaño consigna en su libro que la banda trajo un “risueño mensaje de cordialidad que reflejaba el espíritu de la Viena feliz e ilusionada de las décadas finales del ochocientos, prestigiada por la tonificante expresividad del genio permanentemente joven de Johann Strauss”.¹

BANDA DEL REGIMIENTO Nº 3 MOTORIZADO: El conjunto subió al escenario del Colón para un recital que la Asociación Argentino-Germánica organizó el 27 de abril de 1953.

BARLETTA, Leónidas: Su famosa agrupación TEATRO DEL PUEBLO ofreció en las Temporadas de Primavera organizadas por el Colón en 1937 y 1939 (y llevadas a cabo en las instalaciones de la Sociedad Rural de Palermo) las piezas teatrales *Noche de reyes* y *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, y *Edipo rey*, de Sófocles.

BARRAULT, Jean-Louis: El brillante actor y director francés llegó al Colón en 1954, para presentar por primera vez allí *Le livre de Christophe Colomb*, la obra de Paul Claudel con música incidental de Darius Milhaud. La troupe de Barrault, que llevaba su nombre y el de su esposa, Madelaine Renaud, estaba integrada por 30 artistas, siendo Pierre Boulez el encargado de la dirección musical. Participaron también el Ballet Estable y alumnos de la Escuela de Ópera del Colón, y la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. (Quien se interese por conocer los conflictos de Barrault con la censura peronista, no tiene más que remitirse al capítulo “El Teatro de los descamisados”).

BATTAGLIA, Guillermo: El popular actor argentino encarnó un de los roles secundarios de la versión española de *Las bacantes* y *Fedra* de Eurípides. El elenco, encabezado por Angelina Pagano, ofreció cinco funciones entre septiembre y octubre de 1925. Blas Matamoro observa que el título original de la segunda de estas obras (*Hipólito coronado*) debió cambiarse por el de Fedra para evitar la coincidencia con el nombre del discutido ex presidente Yrigoyen.

BOZÁN, Olinda: Fuera de temporada, el 1º de diciembre de 1928 se organiza en el Colón un homenaje a Orfilia Rico, la famosa actriz uruguaya fallecida ocho años después. Participan del acto, además de Bozán, otras estrellas del tango y el teatro popular: Francisco CANARO y su orquesta, CHARLO, Enrique MUIÑO, Eva FRANCO, Ernesto VILCHES y las hermanas GUY, entre otros. También intervino el Coro Estable.

BRULÉ, André: (véase PAGANO).

CALDERÓN DE LA BARCA, Carlos: Junto con el alemán Otto Erhardt tuvo a su cargo la puesta en escena del drama sacro *Golgotha*, de Francisco Vadja. Se ofrecieron tres funciones (abril de 1944), que dirigió el autor y que auspició la Sociedad San José. Roberto Caamaño comenta que la total insignificancia de la obra hace difícil justificar el que se haya estrenado (¡!).

CAPDEVILA, Arturo: Junto al doctor SAGARNA (Ministro de Justicia e Instrucción Pública) y al doctor TERÁN (Rector de la Universidad Nacional de Tucumán), es uno de los oradores del Homenaje a Ricardo Rojas llevado a cabo el 5 de mayo de 1928. Esa noche se estrena el *Oratorio laico* de Pascual De Rogatis. Completan el programa un recital poético y diversas obras sinfónicas.

CARNAVAL, Bailes de: La tradición comenzó casi junto con la actividad del Teatro. Para febrero, el Colón se transformaba en un salón de baile popular: los artistas —por supuesto— en el escenario, los más pasivos en los palcos, y los cientos de bailarines girando en el espacio de la platea, a la que se despoblaba de sus butacas y se ascendía hasta el nivel del escenario.

CASARES, María: Al frente del TEATRO NACIONAL POPULAR DE PARÍS la actriz hispano-francesa trajo el *Don Juan* de Molière y *Marie Tudor* de Victor Hugo. Ambas obras se representaron en francés, con música de M. Jarré (8 y 9 de octubre de 1957).

CHARLO (Pérez de la Riestra, José): En la noche del 14 de agosto de 1928 actúa dentro de una función especial. Junto al cantante y compositor de tangos se presentan los recitantes Berta SINGERMAN y Enrique MUIÑO, y los músicos Francisco CANARO y Osvaldo AVENA. En el mismo programa se ejecutan obras de Weber y Wagner dirigidas por Franco Paolantonio.

CHAVAILLOS, Los: Integrado por los artistas Rosario y Antonio, el popularísimo dúo español de canto y danzas actuó en tres recitales brindados en 1949.

CHRISTUS: Película basada en una obra del poeta Francisco Salvatore que se proyectó en el Colón el 13 de junio de 1918. La función, organizada por la Sociedad San Vicente de Paul, contó con ilustraciones musicales hechas por coro y orquesta comandados por el autor de aquéllas, el abad Giocondo Fino.

COMPAÑÍA DE ARTE MENOR RUSO: Con la dirección del doctor DUVAN-TORZOFF este conjunto de variedades realizó 16 funciones de espectáculos como *El buen tiempo viejo*, *Los alegres músicos*, *Porcelanas de Sèvres* y *Serenata galante*, entre otros números satíricos, dramáticos o granguñolescos que se alternaban con música y danza.

COMPAÑÍA de Joaquín PÉREZ FERNÁNDEZ: La agrupación ofreció varias funciones entre el 25 de mayo y el 6 de junio de 1954. Los acompañó la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires dirigida por Juan Emilio Martini.

COMPAÑÍA PERUANA DE ARTE INCAICO: Del 9 al 22 de noviembre de 1923 presentaron en 13 oportunidades su espectáculo de música y baile tradicionales del Altiplano. El 7 de diciembre su actuación completó la Velada de arte incaico, durante el transcurso de la cual se proyectó la película documental *El Perú*, de Enrique Saint. También actuó esa noche la soprano francesa Ninon Vallin.

CONJUNTO “COROS Y DANZAS DE ESPAÑA”: Integrada por músicos, cantantes y bailarines nativos, esta agrupación se presentó a lo largo de tres noches con su espectáculo de folklore gallego, andaluz, catalán, aragonés, vasco, canario y extremeño (1948).

CONTI, Lea: (véase PODESTÁ).

CORO DE LA ESCUELA NORMAL MIXTA DE AVELLANEDA: Tras la conferencia en el Teatro del presidente Juan Domingo PERÓN sobre “Política alimentaria argentina”, dicho conjunto estudiantil ofrece un recital. El doble acto tuvo lugar el 29 de abril de 1949.

CORO DE OBREROS DE LA CGT: Dirigido por el destacado compositor argentino Felipe Boero, el orfeón brinda un concierto en el Teatro el 14 de octubre de 1950.

CORO “JUVENTUD” DE ESCUELAS PARA ADULTOS: El 4 de diciembre de 1949 sus mil integrantes “invadieron” el escenario del Colón con su repertorio, acompañados al piano y dirigidos por la profesora María Teresa VOLPE DE PIERANGELI.

CUNILL CABANELLAS, Antonio: El catalán dirigió a un elenco de argentinos que interpretaron el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare con música incidental de Mendelssohn. Las cinco funciones se realizaron en abril de 1953.

DEALESSI, Pierina: (véase PODESTÁ).

DE LA VEGA, Blanca: Fue la intérprete del papel de *Fedra* en la obra homónima de Eurípides, representada en cuatro noches de la Temporada de Primavera de 1927. La música incidental fue compuesta por María Isabel Curubeto Godoy y la coreografía estuvo a cargo de Bronislava Nijinska. Dos años atrás había participado en calidad de recitante en el estreno argentino del oratorio Redención, de César Franck, en cinco conciertos de la Orquesta Estable en los que actuó a las órdenes del maestro Piaggio. Y en 1932 protagonizó otro estreno: la pieza *Santa Rosa de Lima*, de André.

DE ROSAS, Enrique: (Véase Dickmann).

DE TOMASO, Antonio: La función organizada por el Partido Socialista el 28 de abril de 1928 contó al diputado como disertante. Esa noche también se ofrecieron fragmentos de óperas y ballets y danzas folklóricas. Participó la Banda Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

DICKMANN, Enrique: El importante político socialista da un discurso en el marco de una celebración del Día del Trabajador (1º de mayo de 1927). Tras la alocución se emprende la maratónica sucesión del Acto Tercero de *La bohème*, el “Himno al Sol” de *Iris* de Mascagni, el Prólogo de *Mefistofele*, la marcha socialista *La Internacional*, la presentación de la compañía teatral de Enrique DE ROSAS y las danzas de cuatro destacadas figuras del Ballet del Colón.

DI LORENZO, Tina: Al frente de su compañía, la bella actriz italiana inauguró la tradición de espectáculos teatrales presentando el 10 de septiembre de 1908 la traducción al italiano de la obra de Théodore Barrière *Fuoco al convento*. Esa misma noche el bajo ruso Fedor Chaliapin cantó el Prólogo de *Mefistofele*, y el actor francés Maurice de FÉRAUDY interpretó monólogos de Bardés y Lely. Con la puesta en escena de *Les deux Pierrots* de Rostand volvió a presentarse, esta vez en la Fiesta del Libro de 1913 (véase ROLDÁN).

DI MARCO, Giannella: Esta niña de 8 (sí, ocho) años dirige a la Orquesta Estable en un concierto realizado el 19 de septiembre de 1949 por resolución oficial y a beneficio de la Fundación de Ayuda Social “María Eva Duarte de Perón”. La fotografía aparecida en el programa muestra a Giannella con una expresión soñadora en la cara flanqueada por cómicos rizos rubios. Además de haber sido su batuta más joven, ella fue la primera mujer que dirigió en el Teatro Colón. Un mes más tarde la sucedería en el podio la uruguaya Celia Torr. El repertorio de Giannella Di Marco:

Mozart: Obertura de *Las bodas de Figaro* y *Marcha turca*

Schubert: *Sinfon inconclusa*

Bellini: Obertura de *Norma*

Mascagni: Intermezzo de *Cavalleria rusticana*

Brahms: Danza húngara N 5

Rossini: Obertura de *La gazza ladra*

Aguirre-Ansermet: *Huella* y *Gato*

Cualquiera que conozca un mínimo de música sabr que, salvo la última obra, las demás son a las orquestas lo que *Para Elisa* y *Claro de luna* son a los pianistas. Y aunque alguno se asombre, es necesario decir que una orquesta profesional y con una formación estable puede perfectamente ejecutar una partitura sin la anuencia de un director que d indicaciones en el momento de tocar. Por lo tanto, es posible imaginar que una orquesta bien aceiteada como lo era la del Teatro Colón no habrá tenido dificultades en asumir ese repertorio por menos ducha que fuera la prvula directora.

El programa menciona que “los integrantes de la orquesta y demás personal del teatro intervienen en esta función en forma desinteresada”. (Agreguemos que el concierto tuvo lugar un lunes, con lo cual los sufridos trabajadores del Colón debieron además sacrificar su día de descanso.) Completan las cuatro páginas una foto de La Ciudad de los Niños y la frase del “Presidente de Todos los Argentinos” que ya es más que célebre: *En la República Argentina, los únicos privilegiados son los Niños*.

DISCÉPOLO, Armando: Es contratado por el Teatro Colón para debutar como director teatral de ópera en el estreno argentino de *El cónsul* (versión en español), la ópera de Giancarlo Menotti. La producción sube a escena el 28 de agosto de 1953, y es repuesta en abril del año siguiente. Encabezan el elenco Sofia Bandín, ngel Mattiello e Isabel Casey, y también intervienen Ricardo Catena y Noemí Souza.

Consultados al respecto, estos últimos recuerdan a Discépolo como un profesional de la dirección que, por no sentirse demasiado cómodo en el particular mundo de la ópera, tenía la inteligencia de “dejar hacer” a los expertos cantantes con los que le tocó trabajar.

DISCÉPOLO, Enrique Santos: El libro de Blas Matamoro menciona que actuó en el Colón dentro de los bailes de Carnaval de 1937 ,2 pero la colección de programas que atesora la Biblioteca del Teatro no lo especifica.

ESCALADA DE PIAZZOLLA, Laura: En 1962 la que por entonces era cantante lírica participa como recitante en un concierto sinfónico, y ya en 1953 había actuado en el Colón: fue miembro del coro que intervino en *El Conventillo de la Paloma* (véase MERELLO), cuyos arreglos musicales estaban casualmente a cargo del joven stor Piazzolla (su futuro marido). Tres años más tarde fue una de las campesinas de *Las bodas de Figaro* de Mozart, y en 1957 intervino en su reposición.

FLORES, Lola: La cantaora y bailaora presentó al frente de su compañía música y danzas de su patria en una función organizada el 15 de diciembre de 1952 a beneficio del Hospital Español. Complet así el programa constituido por obras de autores españoles y argentinos que dirigió el maestro Washington Castro.

GARCÍA SANCHÍS, Federico: Famoso conferencista, este valenciano brindó una charla intitulada “Cádiz es un pañuelo” como parte de una función benéfica del Ballet Estable llevada a cabo el 9 de septiembre de 1947, de la que también particip el gran guitarrista Andrés Segovia. Otras tres charlas de García Sanchís tendrían lugar en septiembre del año siguiente.

GINASTERA, Alberto: Fue el encargado de los comentarios que acompañaron la ejecución de las *Variaciones sobre un tema de Purcell*, de Benjamin Britten, que Roberto Kinsky dirigió el 24 de abril y el 17 de julio de 1955 al frente de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. De más est mencionar la cantidad de obras de este enorme compositor argentino que se han ejecutado en el Colón.

LAMARQUE, Libertad: Antes de la velada de 1933 (véase MAGALDI), Libertad, la más lírica de las voces del tango, había tenido su gran noche dos años antes en la “Fiesta del Tango”, celebración durante la cual fue consagrada

Reina del Tango por voto público, superando a otras participantes igualmente célebres en aquella época: Mercedes SIMONE, TANIA, Iris MARGA y Rosita MONTEMAR. La triunfadora se llevó un premio municipal de mil pesos.

LÓPEZ, Encarnación, “La Argentinita”: Ofrece cinco recitales de danza en 1935.

LUTHIERS, LES: El 11 de agosto de 1986, este extraordinario sexteto de música-humor (o de humor musical) llega al Colón después de grandes éxitos. Acompañados por una orquesta de 60 músicos al mando de uno de los Luthiers, el profesionalísimo maestro Carlos López Puccio, interpretan, entre otras piezas de su repertorio, el *Concierto de Mpkstroff* y la zarzuela *Las majas del bergantín*. En esta última deben hacer un repentino cambio de texto: el pirata del argumento, llamado originalmente Raúl, pasa a llamarse Fermín: la coincidencia con el nombre del Presidente puede generar molestias...

Tres mil quinientos espectadores asisten a la función, y otros tantos lo habían hecho al ensayo general de la mañana. Los seis integrantes del grupo la recuerdan como una de las noches más grandiosas en la larga carrera de Les Luthiers.

MAEZTU, María de: La gran pedagoga española brinda una conferencia el 15 de junio de 1927, en la Fiesta del Libro.

MAGALDI, Agustín-NODA, Pedro: Fue el 18 de septiembre de 1933 cuando el dúo de música argentina compartió en la noche más tanguera del Colón el escenario con nombres al respecto de los cuales no hay mucho que agregar: Libertad LAMARQUE, Ignacio CORSINI, Mercedes SIMONE y los conjuntos de Roberto FIRPO, Francisco CANARO y Osvaldo FRESEDO. En dicha ocasión se celebraba la sanción de la ley que protege los derechos de autor.

MARCEAU, Marcel: Se presenta el 14 de julio de 1957, en la función realizada con motivo del aniversario de la Revolución Francesa, con sus mundialmente famosas *Pantomimas de Bip* y *Pantomimas de estilo*. El programa comienza con los himnos nacionales de la Argentina y Francia. También interviene el TEATRO UNIVERSITARIO FRANCO-ARGENTINO representando Polydora de André Gillois.

MEDINA CASTRO, Luis: Este notable actor argentino tuvo a su cargo la parte recitada en el estreno mundial de la cantata *Bomarzo*, de Ginastera y Mujica Lainez (versión embrionaria de la ópera posterior; véase al respecto el capítulo “Plumas al viento”). El concierto tuvo lugar en el Colón el 22 de agosto de 1965. El solista vocal fue Víctor De Narké, y dirigió a la Orquesta Sinfónica Nacional el maestro Le Roux.

MELATO, Mariangela: 1º de agosto de 1923: la compañía de la gran actriz italiana presenta en el Colón un poema trágico de Gabriele D’Annunzio (que es también su primera obra teatral), *Sogno d’un mattino di primavera*. La función es organizada por el Círculo de la Prensa.

MEMBRIVES, Lola: La obra dramática del uruguayo Enrique Larreta intitulada Santa María del Buen Ayre, con intermedios musicales de Carlos Pedrell, es estrenada por su compañía el 12 de octubre de 1936, en conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la capital de nuestro país. Ese año se dan tres funciones de esta pieza, que es repetida el Día de la Raza de 1941. Pero el vínculo de la gran Membrives con el Colón se había iniciado en 1935, en oportunidad de representar la misma compañía La malquerida, de Jacinto Benavente. La actriz argentina recibe sobre el mismo escenario en 1954 la Medalla al mérito artístico (véase PODESTÁ).

MERCÉ, Antonia, “La Argentina”: 1915: interviene bailando en una función especial que incluye además el Acto Primero de *Pagliacci*, el Tercero de *Aida* y diversas arias y conjuntos de ópera. 1934: baila en el Colón *El amor brujo* dentro de los espectáculos del ballet, ofrecido en una oportunidad (el 25 de julio, fiesta de Santiago Apóstol) junto con Alcestes de Gluck (¡); ese mismo año da cinco recitales como solista. Al año siguiente se repite el esquema.

MERELLO, Tita: Su debut en el Colón tuvo el marco de la extraordinaria noche del estreno de *El Conventillo de la Paloma*, función denominada “Acto Especial de Homenaje a la Familia Artística Argentina” y organizada por la Unidad Básica Cultural Eva Perón. El elenco incluye tantas figuras conocidas y al mismo tiempo insólitas para el Teatro que es necesario detallarlo de modo completo:

Seriolo	Tito LUSIARDO
Don Miguel	Francisco CHARMIELLO
Don José	Alberto BELLO
“Villa Crespo”	Pedro MARATEA
La Paloma	Matilde GARCÍA LANGE
Mariquiña	Pepita MUÑOZ
“Doce Pesos”	Tita MERELLO
La Turca	Leonor RINALDI
El Conejo	Enrique SERRANO

“Paseo de Julio”	Roberto ESCALADA
El Turco	Víctor FORASTIERI
“Risita”	Juan Carlos MARECO, “PINOCHO”
El Cansao	Ubaldo MARTÍNEZ
El Ladrón	Luis ARATA
El Cantor:	Hugo DEL CARRIL
Cantores:	Rolando CHAVES / Osvaldo MIRANDA

Intervinieron como artistas invitados Rosa ROSEN, Irma CÓRDOBA, Angelita VÉLEZ, Iris MARGA, Analía GADÉ, los HERMANOS ÁBALOS, Ubaldo DE LÍO y el Cuarteto de ROBERTO FIRPO.

Prólogo: Mario DANESI. Dirección de escena: Román VIÑOLY BARRETO. Escenografía: Mario VANARELLI.

Dirección musical: Aníbal TROILO. Coreografía: Machingo y Adolfo ÁBALOS. Arreglos musicales: Ástor PIAZZOLLA. Un coro de 11 cantantes y una orquesta de 30 músicos integrada por instrumentistas de Troilo y del Teatro Colón acompañaron a los cantantes y actores.

Breve digresión: el lector podrá preguntarse por qué, si el elenco estaba integrado por figuras famosísimas hasta el día de hoy, el protagónico fue asignado a Matilde García Lange, sobre la cual nadie en cambio puede decir mucho. Se dice que su actuación como La Paloma fue producto de ser ella la novia de Aníbal Troilo por aquel entonces.

METRÓPOLIS: La proyección de esta película de Fritz Lang en 1998 significó el regreso del cine al Teatro Colón. El argentino Martín Matalón compuso especialmente música incidental para dicha oportunidad, que fue interpretada desde el foso por la Orquesta Estable dirigida por el autor.

MOREAU DE JUSTO, Alicia: Brinda en el Colón una conferencia en el marco de un acto organizado por el Partido Socialista. Fecha: 30 de abril de 1928. Completan la función *La gruta de Fingal*, de Mendelssohn, *Scheherazada* de Rimsky-Korsakov, un coro de *Madame Butterfly*, la representación completa de *Cavalleria Rusticana* y el Acto Segundo de *El barbero de Sevilla*. Dirige Arturo de Angelis.

NIBELUNGOS, Los. Se proyectó en 1998, siendo esta saga muda de Fritz Lang el filme más extenso de los que se han visto en el Colón: sus dos partes (*Sigfrido* y *La venganza de Krimhilde*) abarcan un lapso de más de cinco horas que realmente valen la pena. (Véase también *SIGFRIDO*.)

OCAMPO, Victoria: La escritora argentina tuvo en el Teatro Colón cuatro actuaciones como recitante en conciertos sinfónicos. El primero de ellos se llevó a cabo en noviembre de 1932: allí Victoria estrenó la Sinfonía bíblica de Juan José Castro, con la batuta de su autor. El mismo director y la misma actriz repitieron dicha obra en abril de 1935 y 1942. En 1936 Ocampo tendría a su cargo la parte declamada de *Perséphone*, en la primera audición en el país de la pieza de André Gide con música de Igor Stravinsky. Los cuatro conciertos, realizados entre mayo y abril, tuvieron al mismo compositor en el podio y a su hijo Sulima en el piano. Para más información sobre la relación de Victoria Ocampo con el Teatro Colón, puede verse el capítulo “Plumas al viento”.

PAGANO, Angelina: Su participación en las actividades del Teatro se inicia el 17 de septiembre de 1918, donde recita el poema “La salva del 18 de septiembre” del poeta chileno Jacinto Chacón. La actuación se lleva a cabo como parte de la función de gala en honor de la diplomacia chilena, y también participa de ella el actor francés André BRULÉ, quien recita un poema de François Coppée y otro de Paul Déroulède. Más tarde encabeza el elenco que lleva por primera vez a escena la auténtica tragedia griega (véase BATTAGLIA).

PERÚ, El: (véase COMPAÑÍA PERUANA DE ARTE INCAICO).

PIAZZOLLA, Ástor: El más grande bandoneonista de la historia junto con Aníbal Troilo, participa como arreglador de la orquesta de “Pichuco” en el famoso *Conventillo* del '53 (véase MERELLO). Más tarde se presentará en una misma noche con su Noneto y como solista de su Concierto para bandoneón y orquesta, acompañado por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires que dirigió Pedro Ignacio Calderón (11 de junio de 1983).

PODESTÁ, Blanca: El 9 de agosto de 1954 recibe en el escenario del Colón la Medalla al mérito artístico de manos del presidente PERÓN, quien también hace entrega de este honor a las actrices Lola MEMBRIVES, Angelina PAGANO, Pierina DEALESSI y Lea CONTI. La emotiva noche comienza con el ballet *La dama y el unicornio* (libro, escenografía y vestuario de Jean Cocteau, música de Jacques Chailley), con el concurso de María Ruanova, Olga Ferri y José Neglia. Tras el intervalo tienen lugar el discurso de Armando MÉNDEZ SAN MARTÍN (ministro de Educación) y la lectura de los decretos correspondientes al otorgamiento de la condecoración, instituida por medio de la ley 14.293.

PUGLIESE, Osvaldo: En diciembre de 1985, días después de celebrar sus ochenta años de vida y sesenta y seis de carrera, el gran pianista, director y compositor hizo sonar en el Teatro y al frente de su Orquesta Típica su rítmica y famosa mano izquierda, para delirio de las miles de personas que lo ovacionaron. Sus fanas veían así cumplido el deseo expresado en tantas noches en que gritaron a don Osvaldo: “¡Al Colón! ¡Al Colón!”.

REINA DEL CARNAVAL, La: La elección se realizó en la sala en febrero de 1952. El Noticiero Panamericano muestra cómo desfila por el foso tapado de la orquesta la triunfadora, una bella muchacha de 19 años, quien se alzó con el cetro después de una “reñida competencia”, al decir del siempre entusiasta locutor.

ROLDÁN, Belisario: El poeta y orador argentino subió por primera vez al escenario del Colón el 25 de agosto de 1911 para brindar la conferencia “Caridad y socialismo” dentro del acto organizado por la Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres. Dos años más tarde intervendría con sus “Impresiones de viaje” en la Fiesta del Libro del 2 de octubre.

SALVINI, Gustavo: Estrenó en 1915 la tragedia *Anfione e Zeto* de su hijo Tomasso. El reparto reunía al aclamado Titta Ruffo como actor y cantante, a las señoras SALVINI y DE SANCTIS, al actor Sandro SALVINI y a Cia FORNAROLI, primera bailarina. Las ilustraciones musicales de esta tragedia bucólica inspirada en el mito de Antiope y sus hijos pertenecían al argentino Pascual De Rogatis, director de la orquesta. Se ofrecieron dos funciones, el 18 y 19 de agosto.

SIGFRIDO: A lo largo de once vermouths se vio esta película muda de Fritz Lang el mismo año de su realización, 1924. Acompañaron las imágenes obras de Wagner, Beethoven y Mendelssohn interpretadas por la Orquesta Estable. Volvería a proyectarse en la década del '90 (véase *NIBELUNGOS, Los*).

SINGERMAN, Berta: Actúa en dos temporadas del Teatro Colón. En primer lugar se presenta el 14 de agosto de 1928 dentro de una función especial (véase CHARLO), y el 19 y 22 de noviembre del mismo año en recitales. En 1935 ofreció doce recitales poéticos.

STAMPONE, Atilio: El compositor y pianista de tango se suma a los exponentes del género que el Colón ha visto pasar por su escenario: dirigiendo su Orquesta se presentó en 1984.

TEATRO DEL PUEBLO: (véase BARLETTA).

TEATRO INFANTIL LABARDÉN: Esta escuela y compañía de precoces actores que fue semillero de algunos famosos de hoy (cuyo secretario era Alejandro Storni y entre cuyos profesores se contaban Blanca de la Vega y Ernestina del Grande) brindó trece funciones en el Teatro Colón a lo largo de las temporadas de 1949 a 1955. En 1953, en ocasión de conmemorarse el centenario sanmartiniano, la institución brindó un espectáculo con piezas alusivas a la vida del General (San Martín, claro).

TRAPP FAMILY SINGERS: La “Familia Trapp”, como se conoció popularmente a este clan austriaco emigrado a EE.UU. gracias al filme *La novicia rebelde* (originalmente *The Sound of Music*), brindó tres recitales en el Colón a las órdenes de Franz WASNER interpretando música coral e instrumental de Aichinger, Palestrina, Morley, Gibbons, Vivaldi, Purcell, Bach, y también música popular de los Alpes austriacos y piezas folklóricas latinoamericanas. Fue en mayo de 1950.

TROILO, Aníbal: “Pichuco”, director musical del *Conventillo* del '53 (véase MERELLO), fue el nombre más destacado entre los de quienes se reunieron sobre las tablas del Colón el 26 de junio de 1950, en el festival artístico organizado por la Federación de Obreros y Empleados Telefónicos para festejar su vigésimo segundo aniversario. Ésa fue una de las noches más insólitas (y largas) en la historia del Colón, a juzgar por la lista de grupos y solistas que se presentaron. Junto a los famosos Nelly OMAR, Alfredo DE ANGELIS, Julio DE CARO, Juan D'ARIENZO, Iris MARGA, Alberto MARINO, Oscar ALEMÁN, Fidel PINTOS, “CASTRITO”, Dringue FARIAS, Gogó ANDREU, Los CINCO GRANDES DEL BUEN HUMOR, Héctor VARELA y Blanquita AMARO, aparecen en programa los siguientes ignotos cuyos nombres vale la pena consignar:

- Harry MIMMO
- Osvaldo NOVARRO, Raúl FORTUNATO, sus HAWAIAN SERENADERS y el “crooner” Jimmy LOGAN
- Argentino VALLE, “La Pampa hecha música”
- Los BAMBUCOS, “brillantísimo conjunto de jazz”, con el solista Walter DENIS.
- CARMENCITA Y TORIBIO, “destacado dúo cómico de gran actuación en bares y confiterías”.

El acto dio comienzo con el Himno Nacional, la Marcha Peronista, la Marcha de la CGT y el discurso de D. J. PERAZZOLLA. El programa de mano se encarga de consignar como hora de inicio “las 20:30 en punto”...

VACAREZZA, Alberto: Dirige él mismo su sainete *Juan Moreira* el 30 de noviembre de 1953, como cierre del Congreso de la Confederación de Empleados de Comercio. Tres semanas más tarde sube a escena otra de sus obras: *El Conventillo de la Paloma* (véase MERELLO).

VALLISTAS CALCHAQUIÉS, Los: Este conjunto folklórico se presenta en el Colón finalizando el acto sindical organizado por la Unión Tranviarios Automotor (UTA) el 15 de mayo de 1950. La entrada a la función obviamente es gratuita.

VÉLEZ, Angelita: 1947 es el año del debut en el Teatro de la popular bailarina y coreógrafa de folklore: el Ballet del Colón ofrece sus obras *Fiesta pampeana* y *Visión del Altiplano*, y en 1953 el ballet *Supay*. En 1949 se presenta con su propia compañía, y en resumidas cuentas todas las temporadas de la “década de Perón” la contarían entre sus participantes.

XIRGÚ, Margarita: Esta actriz española, que fue la preferida de Federico García Lorca, realizó la puesta en escena de la versión operística que Juan José Castro hizo sobre *Bodas de sangre*, la pieza del poeta granadino. El mismo compositor dirigió la orquesta, y la coreografía estuvo a cargo de Michel Borovski. Se ofrecieron cuatro funciones con un elenco hispano-argentino (Marcos Cubas, Consuelo Ramos, Sofía Bandín, Renato Sassolla, Isabel Casey y otros).

Xirgú vuelve al Colón con *La zapatera prodigiosa*, otra obra de Lorca, también con música y dirección de Juan José Castro, en agosto de 1958. En esa oportunidad debuta en este Teatro Pilar Lorengar en el rol protagónico.

ZACCONI, Ermete: Ya admirado en Buenos Aires, el gran trágico italiano ofreció, al frente de su compañía de Teatro Italiano y a lo largo de 23 funciones realizadas entre el 8 de diciembre de 1923 y el 6 de enero de 1924, obras de Shakespeare, Giacometti, Turgenev, Testoni, Ibsen, de Musset, D’Annunzio, Dumas (padre) y Mirabeau, todas en italiano.

Notas

1 Caamaño, Roberto, *La historia del Teatro Colón 1908-1968* (véase Bibliografía), tomo III, pág. 127.

2 Matamoro, Blas (véase Bibliografía), pág. 77.

11. LA GLORIA Y EL DESPUÉS

El conmovedor final de algunos artistas del Colón



Rosina Storchio, la diva que se llamó a silencio
(FOTO: AGN)

“El poeta es un pequeño Dios.” El verso de Vicente Huidobro habla de la característica que sólo los artistas comparten con los dioses: la creación. Quienes a través de la combinación de ideas, sonidos, colores o movimientos hacen material una realidad que hasta el momento no existía, se sienten dioses —y de algún modo lo son— del microcosmos que han hecho surgir.

Los intérpretes también son creadores: las palabras, la música, los movimientos no son nada en el papel si alguien no sabe darles un segundo aliento. Actores, músicos, bailarines: todos se saben imprescindibles para que el mensaje que los grandes han escrito para el público llegue a éste. Saben que, con el dominio de la técnica, pueden lograr cualquier efecto, matiz o emoción que se propongan generar, y que cada ejecución suya de una obra será irrepetible y exclusiva.

La sensación de omnipotencia que tantas veces se adueña de los artistas responde además a otro factor: el pararse solo frente al público y recibir su aplauso es una de las sensaciones más placenteras que puede experimentar un ser humano. Hasta podría decirse que, una vez recibida, la ovación crea en su destinatario una suerte de adicción: verse privado de ella puede hacer caer a un artista en una depresión profunda.

Si la idea de terminar sus días en el olvido y la ignorancia de los demás atemoriza a cualquier persona, en un artista dicho temor causa una herida más profunda. La sensibilidad que les permite percibir vívidamente la belleza los hace también tremendamente vulnerables a la crueldad de la vida.

Los casos que narra este capítulo son distintos: los nueve integrantes del cuerpo de baile del Colón fallecidos en plena juventud, por ejemplo, son personajes de una tragedia de otro género. Pero esa muerte accidental se hermana con la tan increíble como verídica “novela” de Adolfo Stahl, con el absurdo fin de Franco Paolantonio, con la muerte invisible de Olga Chelavine y con el resto de estos desenlaces difícilmente esperados para algunos de los “pequeños dioses” que han echado a andar sus criaturas por el escenario y el foso del Teatro Colón.

La ópera del mendigo

I

En el Colón todos lo conocían. Los veteranos, por haberlo visto años atrás, arriba o abajo del escenario. Los jóvenes, por toparse con él casi a diario: llegaba al Teatro, recorría los pasillos y con la mano estirada pedía lo que le pudieran dar. Algunas veces también se acercaba a la portería, y con su fuerte acento polaco preguntaba:

—¿Hay alguna carta para mí?

El portero de turno le contestaba que no.

Adolfo Stahl había sido en la década del '30 un notable artista, uno de los mejores bailarines que habían pisado las tablas del Colón. Nadie que lo viera en 1947 podía imaginarlo: andaba siempre desarrapado, andrajoso, desprolijo.

Pero insospechadamente limpio. Sus piernas, incansables, terminaban en un par de tobillos perpetuamente hinchados.

Nunca faltaba quien le pidiera la ejecución de algún paso, tal vez por tener alguna prueba de que aquella sombra había sido alguna vez una estrella. Pero Adolfo no entendía, o fingía no entender. La sífilis que había contraído un tiempo atrás había minado su cuerpo y su mente sin remedio, y prematuramente su vida y su carrera se habían desbarrancado. Nada quedaba ya de aquel hombre elegantísimo, nada excepto algunos testimonios y un par de fotografías. Y la intacta fineza de sus rasgos.

Después de juntar las pocas monedas que podían darle, Stahl partía, siempre arrastrando los pies, rumbo a su casa: cualquier vereda de la ciudad que pudiera servirle de refugio. Posiblemente la del mismo Teatro Colón, que hoy es la cama de tantos pobres.

II

—¡Se murió Stahl!

Tres palabras bastaron para causar conmoción en el ensayo de *El hijo pródigo* en el Colón. De ver al limosnero tan a diario, casi nadie pensaba que algún día pudiera morir.

—Lo atropelló un tranvía —agregó el portador de la noticia. Mientras todos se lamentaban, Antonio Truyol, el muchacho al que David Lichine había sacado de las filas del cuerpo y elegido como solista para ese ballet, sabía que el maestro ruso guardaba un gran aprecio por aquel al que había conocido en su esplendor. De manera que su primer impulso tras conocer la trágica novedad (luego de la lógica sorpresa) fue correr al camarín a comunicársela. Lichine, con las piernas adentro del artefacto que usaban los bailarines para calentar sus músculos (una especie de horno lleno de lamparitas), se estremeció. El gran coreógrafo había sido convocado por Margarita Wallmann, quien por entonces tenía a su cargo la dirección del cuerpo de baile, para montar *El hijo pródigo*, su versión de la partitura de Prokofiev. Y como no había olvidado a Adolfo Stahl, enseguida resolvió que el muerto merecía un homenaje digno del bailarín que había sido. Un homenaje que el pordiosero nunca hubiera imaginado tener: una ceremonia fúnebre según el rito ortodoxo.

III

La Iglesia Ortodoxa de la calle Brasil, la que mira al Parque Lezama, la de las cúpulas celestes, la imponente basílica de los rusos de Buenos Aires, se llenó de gente que no quiso faltar a la despedida de Stahl, y menos cuando había sido una idea de Lichine. Cantos imponentes de aquellas voces graves tan características, tan a lo Chaliapin, invadían el silencio de las naves. Cientos de velas ardían. Decenas de personas callaban. Alguna lloraba pensando en el destino doblemente triste del que yacía bajo la tapa siempre cerrada del ataúd.

De camino al cementerio, no podía omitirse el ritual: el cortejo debía dar una vuelta entera a la manzana del Colón. Y así se hizo. Un multiplicado aplauso lo despidió, y unos pocos lo acompañaron hasta el lugar donde habrían de enterrarlo. En el suelo del cementerio, pero no en el olvido del Teatro.

IV

El ocaso de los dioses se hacía todavía más larga para los muchachos del cuerpo de baile elegidos como figurantes, dado que aparecían recién en la escena final. El ensayo de la noche (en esa época se prestaban tres servicios diarios) terminaba bien pasadas las doce, de manera que los bailarines y algunos otros empleados del Teatro dejaban cantando a Set Svanholm, Rose Bampton y Astrid Varnay, y cruzaban la calle Cerrito para matar el tiempo y refrescar la garganta. Quizá brindando a la salud de Wagner.

Sobre lo que hoy es la plazoleta oeste de la avenida 9 de Julio, en la esquina de Cerrito y Tucumán, estaba el bar que frecuentaban los trabajadores del Colón. La escasa pulcritud de las instalaciones le había valido el cariñoso apodo de “La Cloaca”, y no era raro para quienes tomaban allí un café encontrar en el borde de la taza algunos restos de rouge.

Una de esas noches Antonio Truyol salió del Teatro con José Pastoriza, el jefe de Electricidad. Adentro, todo estaba quieto: con la lógica excepción del portero, todos los demás padecían ese ensayo interminable. Afuera, el aire de

primavera se había vuelto pesado, como anunciando una tormenta. Poco movimiento había de noche en aquella calle.

Cruzaron hasta “La Cloaca” y se sentaron junto a la ventana. Antonio miraba a través del vidrio cuando a la luz de viejos faroles vio aproximarse una silueta difusa. Por la manera de arrastrar los pies, por el vestuario deshecho, por la lentitud de la marcha, esa figura que avanzaba por la vereda de enfrente y entraba por la puerta de Cerrito le resultaba extrañamente familiar.

V

Palermo, el portero, tiene los ojos clavados en la revista de misterio. La lectura es más que apropiada para una noche silenciosa y densa como lo es ésa. Siempre con la vista baja, el hombre percibe que alguien entra.

—¿Hay alguna carta para mí?

Sin dar crédito a lo que escucha, Palermo levanta la vista. Ahí está Adolfo Stahl, andrajoso como siempre y cumpliendo con su eterna rutina. Aun después de haber sido enterrado.

Cuando llegan José y Antonio, el estado de shock del portero los obliga a regresar a “La Cloaca” y llevarle un trago de los que allí se sirven. El relato de Palermo corrobora lo que ellos creyeron ver. El mendigo ya no está, pero es seguro que tiene que volver.

VI

Al día siguiente, la noticia de que el bailarín enterrado un mes atrás con tutti gli onori había reaparecido conmovió aun más que la de su muerte. Mientras todos lo comentaban sin que algunos lo creyeran, el mismísimo Adolfo se hizo presente, como para corroborar la versión.

Se había ausentado de su antiguo Teatro un tiempo, era verdad, pero el pobre hombre no entendía por qué ahora el personal se había vuelto tan dadivoso. No había nadie que no se acercara para verlo de cerca y darle algunas monedas.

Tras un par de meses de una nueva gloria, otro eclipse llegó para la vieja estrella. Stahl, el bailarín admirado por Lichine, el hombre al que la sífilis había enloquecido, el pordiosero que había vuelto de su propio entierro, desapareció definitivamente. Si esa vez realmente terminó bajo las ruedas de un tranvía, si murió de alguna otra manera, si las monedas que había recaudado le permitieron una ínfima prosperidad, no lo sabemos.

Y es mejor así: que su curioso destino se haya perdido en una noche densa y húmeda como aquella que lo vio regresar. Los homenajes ya le habían sido rendidos.

Sólo queda preguntarnos quién yace bajo la lápida que lleva el nombre de Adolfo Stahl.

El ángel

Fue durante décadas “el” baritono argentino (pese a que había nacido en Italia) del Teatro Colón. Ángel Mattiello fue una de las figuras más queridas por el público y por sus colegas. La lista de los roles que abordó abarcaría varias páginas. Los libros destacan su versatilidad, su musicalidad infinita y su delicadeza, cualidades que hicieron de él un imbatible intérprete de oratorio y música de cámara, además de un cantante de ópera brillante en roles tanto bufos como serios. Debutó en el Colón en 1941, en *Salome*.

Noemí Souza lo recuerda profundamente católico. Por su parte, Claudio Guidi-Drei no olvida una particular destreza suya: si en las complicadas escenas de conjunto mozartianas (en las que la ausencia de una palabra puede ser fatal, dada la enorme velocidad con que se canta y lo intrincado de la trama vocal) olvidaba una parte del texto, Mattiello subsanaba sus vacíos de memoria inventando en el momento una palabra (o varias) que tuviera la misma cantidad de sílabas que la que había olvidado.

Cuando cantó el protagónico de *Simone Boccanegra* de Verdi en el Teatro Argentino de La Plata, intuía claramente que no volvería a encarnar otro rol. Tal vez los espectadores no lo supieran, pero veían correr las lágrimas por el rostro de Mattiello en la escena de la muerte de Simone.

Más tarde, en el camarín, el baritono confesaba a unos admiradores suyos su insospechada frustración: él era y seguiría siendo un firme creyente, pero le costaba aceptar que Dios no le hubiera concedido lo que él más anhelaba.

No era la gloria, que a su modo ya había alcanzado, ni mucho menos el dinero: el mayor deseo de Ángel Mattiello era terminar su vida sobre un escenario, igual que otro gran barítono verdiano, Leonard Warren. Aquella noche había marcado el fin de la carrera de Mattiello, y él hubiera querido morir junto con su personaje. La vida de Ángel se prolongó algunos años más, pero él nunca volvió a pisar la sala del Teatro Colón, la que tanto había amado y en la que hubiera deseado terminar su vida.

Suor Rosina

En el Teatro Colón, el año del Centenario de la Revolución marcó una serie de acontecimientos: la función de gala del 25 de mayo, la bomba antioligárquica que por milagro no dejó muertos, el estreno de *L'oro del Reno*, de Richard Wagner, y el debut de importantes artistas: Adelina Agostinelli, Amelita Galli Curci, Giuseppe Anselmi y Rosina Storchio. Ésta había nacido en Mantua en 1876, y no era una principiante. Había encarnado a Cio-Cio-San en la fracasada première mundial de *Madama Butterfly* en 1904, y brillado en el rol de Margarita en el *Mefistofele* de Arrigo Boito (Teatro Imperial de Berlín). Su voz había cautivado a otros grandes teatros: la Scala de Milán —donde se la contrató por diez temporadas consecutivas—, el Real de Madrid, el Liceo de Barcelona y la Ópera de París.

Su debut en Buenos Aires se produjo en 1904, y regresó en los dos años siguientes. Entre junio y septiembre de 1910 se presentó en el Colón abordando los protagónicos femeninos de *Linda de Chamounix*, *Don Pasquale*, *Manon* (producción durante una de cuyas funciones sucedió el atentado aquel), *Romeo e Giulietta* (la ópera de Gounod en italiano...), *La sonnambula* y *La Traviata*. Aquella fue la única temporada en que el público de nuestro Teatro pudo llenarla de aplausos, disfrutar de su canto y dejarse cautivar por su voz.

Hasta aquí, ningún rasgo diferencia a Rosina Storchio de otras grandes divas que han acrecentado su prestigio tras su paso por el Teatro Colón de Buenos Aires. Pero Rosina tenía una vocación paralela al canto: la vocación religiosa. En sus visitas a Buenos Aires se hospedaba en el Grand Hotel, ubicado en la esquina de Perón (Cangallo entonces) y Reconquista, es decir, en diagonal a la iglesia de Nuestra Señora de La Merced. Todos los días se la veía cruzar la calle para asistir a la misa, y luego arrodillarse frente a la imagen de Nuestra Señora de los Dolores. El rito cotidiano de Rosina culminaba con una caminata por los bosques de Palermo.

Una afición tan grande por el culto religioso y el recogimiento era evidentemente irreconciliable con una carrera artística. Y el llamado de Dios pudo más: en 1923, la gran soprano Rosina Storchio se despidió de los escenarios líricos y tomó los hábitos. Poco más se sabe de ella: sólo el año de su muerte, 1945.

Pensar en el final de Rosina hace surgir profundos interrogantes: ¿qué fue lo que la llevó en su juventud a emprender su carrera lírica y relegar la religiosa? ¿Qué sentiría una profunda creyente como lo era la Storchio interpretando a una muchacha que se suicida por amor, a una cortesana que muere de tuberculosis, a una joven madre que espera la vuelta de un marino estadounidense y termina por hacerse el harakiri? Es imposible saberlo, pero se puede intuir que el rol de Margarita en la versión del *Fausto* compuesta por Boito no debía sonar igual en su voz que en la de cualquier otra cantante. Su destino deja presentir también su angustia de vivir en un mundo tan frívolo y despiadado como lo es el de la ópera, aunque también está la sospecha de que la oración y el silencio eran ejercicios con los que ella fortalecía su alma contra esos males.

Cuesta imaginar a Rosina, la grande, la ovacionada, la admirada estrella de los escenarios del mundo, muda en la quietud de un convento. Cuesta imaginar que quien vivió llena de música haya querido rodearse de silencio. Los versos que le dedicó la poeta Ada Negri servirán de corolario a la extraña historia de la Storchio:

“Un velo sobre sus lisos cabellos de ceniza y oro,
que cubre el bello rostro de cansado peregrinaje;
[...] No pides sueños, sino olvido.
Vibra todavía en el aire tu amén;
la mendicante que tiende serena su mano a nuestra caridad
camina con nosotros por la senda de los Libres
que ya no vuelven atrás. El gran Dios está aquí.”¹

Lo intransferible

El día de su debut en el Teatro Colón, Pedro Bollo Marín tuvo tal vez la crítica más implacable que pudo haber recibido: durante el primer acto de la *Thaïs* de Massenet en la que cantaba el rol de Nicias, el Presidente cabeceó, y en el primer intervalo decidió retirarse. Claro que —como era notorio— Hipólito Yrigoyen no era precisamente un amante de la ópera.

En aquella función de gala del 25 de mayo de 1916, Bollo Marín también tuvo la responsabilidad de cantar el Himno Nacional. Hoy se lo recuerda no por el cabeceo presidencial, sino por haber sido el primer tenor argentino que actuó en Italia.

Al llegar la vejez, Bollo Marín se refugió en la Casa del Teatro, ese organismo creado por iniciativa de otra cantante (Regina Pacini de Alvear) y que fue último hogar para tantos artistas. Al preguntársele por qué nunca había querido enseñar su noble oficio a los jóvenes, respondía pronunciando una frase conmovedora: “No sabría dar mi emoción a los otros”.

El bien máspreciado

Extraño como el de Rosina Storchio, pero indudablemente más trágico, fue el destino de Mathilde de Lupka, bien conocida por los habitués del Colón en la década del '50. La soprano fue alumna de Mercedes de Weinstein, Catalina Hadis, Jascha Galperín y Roberto Kinsky, y en 1951 cantó por primera vez en el Teatro, con la Elena de Mefistofele.

Rápidamente asume primeros roles en títulos importantes: Leonora en *Il trovatore*, Aida, la Donna Anna de Mozart, Maddalena (*Andrea Chénier*), Tosca... Participa de los estrenos de *Zincalí* de Felipe Boero, *Tre landí* de Luigi Dallapiccola y el *Christophe Colomb* de Darius Milhaud. La palabra elogiosa de Tulio Serafin le imprime una lógica confianza.

Sus condiciones y las circunstancias que la rodeaban la signaban como una cantante destinada a triunfar. Inesperadamente algo se lo impidió. En 1959, en el esplendor de sus medios vocales, Mathilde perdió el habla, y con ella la facultad de cantar. Probablemente la enfermedad neuronal que afectó sus centros de locución tuviera un origen emocional, y algunos insisten en hablar de un shock.

Imaginemos lo que significa para alguien cuya vida gira alrededor de su garganta el despertarse un día y verse imposibilitado de cantar. No se sabe qué habrá sentido Mathilde, lo cierto es que no se dio por vencida. Al poseer en su cerebro más centros del habla que el hombre, la mujer tiene mayores posibilidades de recuperar dicha facultad, y esa teoría se cumplió en ella.

En 1967 (tal vez feliz de volver a cantar, y queriendo compartir su alegría con sus colegas y su público) regresó al Colón para el estreno de *Le Villi* de Giacomo Puccini. Pero era lógico que, tras ocho años sin ejercitar sus cuerdas vocales, no pudiera afrontar el único personaje femenino de una ópera como ésa. El público se preguntaba qué había sido de la esplendorosa *Tosca* del '59, y Mathilde comprendió que era inútil querer revivir aquellas épocas gloriosas.

Murió en 1992. Su final, no el de su vida sino el de su carrera, es tal vez el más trágico que un artista pueda tener. Mathilde de Lupka quiso vencer un destino adverso, pero el tiempo le demostró por qué siempre es mejor permitir que el silencio preserve intacto el recuerdo de una voz irrepetible.

Regnava nel silenzio

25 de junio de 1996. La mujer se desvanece en plena calle. Cuando alguien se acerca a socorrerla, puede comprobar que está muerta. Tiene, con seguridad, más de setenta años. Interviene la policía de la Seccional 19. Se averigua su domicilio. Se logra saber que era extranjera y que vivía sola. Se sabe también que fue cantante del Teatro Colón. Pero la anciana no tenía familiares en Buenos Aires, ciudad en la que se había establecido al llegar de su Leningrado natal. Sólo estaban sus amigos, los colegas de aquellas épocas, algunos alumnos de canto y los que la veían asistir a las ceremonias de la Iglesia Ortodoxa Rusa del barrio de San Telmo.

Por ningún lado es posible hallar a quien se haga cargo del cuerpo de la señora, y el procedimiento judicial determina que sea trasladado a la morgue, a esperar que alguien responda por los restos de Olga Chelavine.

Tan insustituible para el Colón como lo fueron Mattiello, Nilda Hofmann, Ricardo Catena o Nino Falzetti en los papeles para sus respectivas cuerdas fue Olga en prácticamente toda ópera que requiriera una voz de soprano liviana y ágil pero firme y sonora, como lo era la suya. En la Escuela de Ópera del Teatro Colón se formó con la gran maestra Editha Fleischer.

Enseguida Olga logró destacarse por la pureza de su emisión y la brillantez de su timbre, su musicalidad y su siempre exacta afinación. La ayudaban una figura elegante y un hermoso rostro, cuyos ojos clarísimos no pasaban desapercibidos para nadie. También era versátil para los idiomas y para los estilos, gracias a lo cual le era fácil interpretar con idéntica solvencia música de tres siglos y cantar tanto en francés como en italiano, alemán y (lógicamente) ruso.

La Sophie de *Werther* con la que debutó en la mayor sala porteña en la primera función de la temporada de 1943 fue el primer paso en una carrera como la de muchos otros cantantes: llegó a ser la protagonista de *Las bodas de Figaro* y de *Orfeo y Eurídice*, pero su estadía de casi veinticinco años sobre el escenario aquel la tuvo cubriendo habitualmente los roles de flanco, desde Yniold hasta Musetta, junto a las más importantes visitas. La puesta de *La mujer sin sombra* de Richard Strauss marcó el retiro de la siempre aclamada Olga Chelavine.

Una semana más tarde, recién enterado de la muerte y el paradero de su amiga, Héctor Barbieri, un compañero suyo de tantos años en el Colón, informa de la triste situación a otras personas que la habían tratado en los últimos tiempos. La noticia llega a los medios: el cuerpo de Olga Chelavine está en la morgue desde hace siete días. Pese al llamado hecho por radio, ninguna persona o institución se hace presente. Sólo una respuesta que llega a la emisora, un solidario gesto de los propietarios de la Compañía de Sepelios San Jorge (Héctor y Roberto Carmuega), pone fin al acto más trágico en la existencia de la Chelavine. Desinteresadamente ambos se hacen cargo del velatorio y el entierro.

Francisco Armentano, amigo de muchos cantantes de las décadas de oro de nuestra lírica, fue testigo de un velatorio digno de un relato de ficción: en la casa velatoria, absolutamente solo en medio de la noche, el cuerpo de la soprano cuyo nombre y cuya voz habían brillado en centenares de funciones del Teatro Colón parecía esperar desde aquel féretro un último aplauso que rompiera ese silencio agobiante. Pero el escenario y la platea estaban vacíos.

Finalmente, el 5 de julio enterraron a Olga Chelavine. Sin embargo, los que habían sido testigos de ese indigno y póstumo padecimiento no quisieron que se lo olvidara. Francisco Armentano expresó otra vez su indignación a través del micrófono radial, y alguien que debía estar enterándose en ese mismo momento de lo sucedido no quiso ser un oído sordo a la voz que reclamaba: algo más de una semana después de sepultada la soprano, llegó a la cochería San Jorge un cheque emitido por la Fundación Teatro Colón.

Olga Chelavine, rusa, setenta y ocho años, muerta el 25 de junio de 1996, enterrada el 5 de julio, no tuvo en su adiós definitivo coronas, necrológicas ni placas que la homenajearan. Un milagro la salvó de la fosa común. Felizmente tuvo un velorio y un sepelio dignos de su condición humana, pero no de la artista que fue: grande, aplaudida, admirada y siempre imprescindible en el Colón, ese Teatro al que le dio luz y de cuyas sombras hoy es parte su terrible final.

El gran Lagares

Triunfador en el extranjero y también en nuestro país, Rafael Lagares es el protagonista de una historia estremecedora. Había nacido en Córdoba en 1918; treinta años más tarde debutaba en el Colón como Alfredo Germont en *La Traviata*. Desde ese momento asumiría los primeros roles de su cuerda en el repertorio italiano de Verdi en adelante. Su fotografía con el entonces presidente Juan Domingo Perón da cuenta del aprecio que éste le tenía. Como era lógico, Lagares tuvo que abandonar el escenario del Teatro al estallar la Revolución Libertadora.

En su libro *La ópera y la sociedad argentina*, Horacio Sanguinetti hace notar acertadamente su extraordinario parecido físico con Enrico Caruso. No casualmente fue elegido por los estudios de Hollywood para protagonizar allí *El gran Caruso*, la célebre película. Algo le impidió aceptar esta propuesta, y finalmente fue Mario Lanza quien triunfó encarnando al mítico tenor italiano. ¿Sabría Lagares lo que hubiera significado en su carrera haberse quedado con el papel?

Recorrió el mundo compartiendo escenario con algunos de los más grandes cantantes de su época. En 1974 se presentó en el Colón, pero su casi sexagenario Canio debe haber sonado deslucido, más si se considera que en esa

oportunidad cantó rodeado de la nueva generación de artistas del Teatro. Al igual que Mathilde de Lupka, Lagares prefirió matar un bello fantasma.

De todas maneras, Rafael Lagares no merecía un final como el que tuvo. Es otra vez Francisco Armentano quien nos relata lo que le tocó presenciar al visitarlo en sus últimos días: en la sucia habitación de una policlínica porteña, Lagares yacía “lleno de mangueritas”, imagen que provoca escalofríos en quienes lo hayan visto en sus mejores fotos, siempre rozagante y vital. El 13 de septiembre de 1999 murió Rafael, el tenor que pudo haber brillado más que ningún otro en el cine, pero que definitivamente triunfó en la ópera y en el disco. Triunfador vencido, finalmente, por una muerte cruel.

Olga Chelavine, Rafael Lagares, Luisa Bartoletti, Italo Pasini, Amanda Cetera... Además de haber sido los suyos nombres frecuentes en los programas del Teatro Colón en la última mitad del siglo XX, ellos comparten un triste honor: el de no haber contado en sus respectivas exequias con una corona donada por la institución a la que tanto habían amado y en la que había transcurrido parte importante (la mejor, tal vez) de sus vidas.

A ellos habría que sumar otra lista vergonzante: la de artistas retirados del Colón que no pudieron gozar de una jubilación por no haber salido nunca de su condición de “contratados”. Cosas que pasan también en el “Gran Teatro”.

Franco Paolantonio

La platea del Colón está vacía. En el foso, la Orquesta Estable ejecuta la “Marcha fúnebre” de la Tercera sinfonía de Ludwig van Beethoven. No se trata de un ensayo para un concierto sinfónico: el maestro Juan José Castro dirige con fervor a esa legión de músicos que tocan como si la sala estuviera colmada.

El pequeño telón de la entrada a la platea se descorre. Aparece un cortejo que avanza por el pasillo llevando un ataúd. No se trata, tampoco, de la novedosa mise en scène de una ópera: dentro del cajón se encuentran los restos de Franco Paolantonio, trágicamente muerto a los 49 años. Es la mañana del 25 de diciembre de 1934.

En el extremo opuesto de las historias que se acaban de contar está la del destacadísimo director de orquesta argentino Franco Paolantonio, ya que el suyo tuvo el macabro privilegio de ser el primer cuerpo velado en el Teatro Colón. Lo seguirían los integrantes del cuerpo de baile y Enrique Sivieri en la década del '70 y, más recientemente, el maestro Miguel Ángel Veltri.

El 1º de noviembre de ese año Paolantonio había subido por última vez al podio de nuestro Teatro para dirigir La leyenda del urutaú, ópera del argentino Gilardo Gilardi. Luego partía hacia Río de Janeiro a empuñar nuevamente la batuta, esta vez con Fedora, en el Teatro João Caetano.

El 15 de diciembre, durante un ensayo de la ópera de Giordano, uno de los violinistas, un tal Marques Porto, se traba en discusión con una compañera de fila. En un arranque de ira, Paolantonio lo echa de la orquesta. Aunque su reacción pudiera haber estado justificada, todos sabían bien a qué respondía: según los rumores que circulan, el argentino simpatizaba mucho con la esposa del músico, y en consecuencia poco con él. Pero Marqués Porto regresa y pide disculpas al director; Paolantonio simula no escucharlo. Ofendido, el violinista extrae un revólver y dispara varios tiros. Uno mata a un flautista, el otro a Paolantonio.

Después de ser trasladado a Buenos Aires y de ser velado en el Colón, el cuerpo de Franco Paolantonio fue inhumado en el Cementerio de la Chacarita. En el sepelio hablaron, entre otros, los compositores Alberto Williams y Athos Palma. Respetado y admirado, Paolantonio había sido uno de los directores más presentes en la programación de las temporadas del Colón, y uno de los primeros argentinos.

En ese teatro en el que se había presentado por primera vez en 1913 con Isabeau de Pietro Mascagni le tocó dirigir a los grandes visitantes, y tuvo la bondad de recomendar a un trío de monstruos de Italia (Carlo Galeffi, Maria Castagna y Giacomo Lauri-Volpi) que ayudaron a la joven cantante nacional Sara Menkes. La cordial frase que dijo a aquellos cantantes de *Guglielmo Tell* antes del estreno fue:

—Muchachos, hoy van a acompañar a esta buena cantante argentina.

Es la generosidad que, como ya fuera expresado en otras páginas, sólo los grandes artistas pueden tener.

Enrique Sivieri

Se trata de uno de los directores recordados con más cariño por quienes lo frecuentaron, tanto en su actividad como pianista acompañante y maestro concertador como en su función de director general, cargo que asumió en 1974. Y que casi literalmente le costara la vida.

En un caluroso y húmedo día de 1975, Sivieri se dirigió a la Secretaría de Cultura de la Municipalidad acompañado por su asistente. Había sido citado a raíz de un rumor corrido que lo incriminaba en cierto asunto. El maestro, de 60 años de edad, padecía de hipertensión; los nervios y el clima se sumaron a ella. Caminando por la calle, Sivieri se descompuso y no hubo mucho que hacer por parte de su secretario. Al igual que Olga Chelavine, murió en la calle. Al igual que Franco Paolantonio, un 15 de diciembre.

Su extensa e importante trayectoria sería larga de contar. Baste entonces decir que fue el “hombre de confianza” de Beniamino Gigli, al que acompañó al piano y desde el podio en recitales y grabaciones. En Buenos Aires fundó la Ópera de Cámara, y una vez extinta esa compañía, el Colón lo convoca para ser uno de los directores a cargo de la Ópera de Cámara del Teatro Colón, gracias a la cual fueron conocidas en Buenos Aires piezas de Haydn, Rossini, Cherubini y Britten (por nombrar sólo a algunos de sus autores). También fue régisseur de algunas puestas. Su velatorio, que tuvo lugar en el Salón Dorado del Teatro Colón, fue la muestra incesante del cariño que se le tenía, y que todavía se le guarda.

El pájaro de fuego

*Smart lad, to sleep betimes away
from fields where glory does not stray
and early thought the laurel grows
in withers quicker than the rose*

[Muchacho astuto, te marchaste pronto / allí donde la gloria nada importa. / Sabías que el laurel que crece rápido / se marchita antes que la rosa.]

Alfred Edward Housman,
A un joven atleta muerto

Llega el momento de contar la más triste de todas estas tristes historias. Los hombres y mujeres del Colón con los que hemos podido hablar al respecto no dejan de recordar ese 10 de octubre de 1971 como el día más sombrío en la historia de su Teatro. No sólo porque conocieron y quisieron a esos nueve bailarines, sino porque (y en esto todos comparten su sentimiento) la muerte les llegó a los que menos la esperaban.

El bailarín, tal como el atleta desde la antigua Grecia hasta Housman, encarna la juventud, la fuerza, la destreza, la precisión, el impulso, la vida. Parece invencible. Por eso el final de Norma Fontenla, José Neglia y sus siete compañeros conmovió a toda la sociedad. La “tragedia de los bailarines”, como se la recuerda, está tan presente en la memoria colectiva como el terremoto de San Juan o la tragedia de los Andes. Aunque jamás hayan visto un ballet, todos han oído esos nombres y se conmueven con el recuerdo del avión hundido en el Río de la Plata. Pero tanto los detalles del rescate de las víctimas como algunas circunstancias que rodeaban el viaje son poco conocidos. Lo que sigue es una cronología de lo sucedido desde la mañana del domingo 10 de octubre hasta el mediodía del miércoles 13, día del sepelio. Algunos recuerdos de quienes compartieron con ellos camarines y pasillos en el Teatro Colón constituyeron un valioso aporte.

Domingo 10 de octubre

Horas de la mañana. Teatro Coliseo. El programa presentado en esa oportunidad contaba con la actuación de nueve integrantes del Ballet Estable del Teatro Colón. Los célebres primeros bailarines Norma Fontenla y José Neglia bailaron *El niño brujo* junto a Martha Raspanti, Margarita Fernández, Carlos Santamarina, Antonio Zambrana, Rubén Estanga, Sara Bochcovsky y Carlos Schiaffino. La obra de Jack Carter era la interpretación más sobresaliente del repertorio de José, que había cautivado a miles de personas en las grabaciones que hizo de esta obra para la televisión. Nadie sospechaba que sería la última que bailarían.

18:45 Aeroparque Metropolitano. Después de haber sido aclamados esa mañana suben al avión, los nueve en fila. Adentro los espera Orlando Golotilec, el piloto. La aeronave: un bimotor, más exactamente un Beechcraft Air Queen con capacidad para doce personas; el modelo: 1965. La empresa a la que pertenece: Gino Faccini.

Además de los diez ocupantes viaja, obviamente, el equipaje para varios días. En la ciudad de Trelew (Chubut), adonde se dirigen, se presentarán en una función a beneficio del Centro Geriátrico local; está previsto que ése sea el punto de partida de una gira por la Patagonia. El avión carga, además, combustible suficiente para llegar a Trelew sin necesidad de hacer escala en Bahía Blanca.

Aquella era una más de las tantas actividades que los integrantes del Ballet Estable (no sólo ellos nueve) desarrollaban fuera del Colón: muchos lunes, por ejemplo, un pequeño grupo de bailarines se presentaba en otros teatros. Además de que la danza era la pasión que los nucleaba, muchos tenían familias que mantener.

La gira estaba auspiciada por dos empresas: Embosur S.A.I.C. y Pepsi-Cola Argentina. El mecenazgo de la empresa de bebidas gaseosas no era casual: nadie ignoraba que Norma Fontenla, divorciada desde no hacía mucho tiempo, mantenía una relación sentimental con un alto directivo de Pepsi.

19:10 El piloto pone el bimotor en marcha. Orlando Golotilec es un conductor experimentado: a los 38 años ha sido miembro de la Fuerza Aérea y piloto comercial. Es, además, instructor en un centro de enseñanza de aeronáutica. Tres años atrás había dado muestras de su pericia al hacer aterrizar un avión que perdiera una de sus alas.

Cuatro minutos después del despegue, la torre de control del Aeroparque Metropolitano recibe un llamado de Golotilec. Su voz no suena alarmada, pero lo que sucede no es menor: el avión tiene fallas en el motor izquierdo. Sin el 50% de su potencia debe aterrizar cuanto antes; la torre le responde que tiene pista libre.

Golotilec se dispone a volver al Aeroparque. Minutos más tarde, la torre de control recibe un nuevo pedido de ayuda del Beechcraft Air Queen. Esta vez el tono es desesperado:

—¡Vamos al agua, vamos al agua, vamos al agua!

Fue lo último que escuchó el operario de la torre.

19:30 Tras el último llamado y la ausencia de respuesta por parte de Golotilec, un helicóptero de la Prefectura Naval sobrevuela el Río de la Plata en busca del avión. Lo único que se divisa es un timón de cola en posición vertical. En torno al bimotor semihundido a tres metros y medio de profundidad no hay ningún movimiento. Cerca navega un pequeño velero que milagrosamente escapó a la caída del artefacto.

Un oficial de Prefectura confirma la sospecha de todos: prácticamente no hay ninguna posibilidad de sobrevivientes. La noticia empieza a correr. Los medios no quieren dar crédito a lo que ya es casi una certeza, e informan que los nueve integrantes del Ballet Estable del Colón están “desaparecidos”. En el Teatro, mientras tanto, el rumor se introduce en la sala en la que suena *La Pasión según San Mateo* de Bach. Se escuchan sollozos y hay bajas de presión. Es evidente que la mayoría del público ha visto bailar a los nueve, y nadie puede creer que estén muertos.

Aquí y allá comienzan las conjeturas. Al no contar el avión con listas de pasajeros ni de carga, enseguida se menciona entre los de las víctimas los nombres de otras grandes bailarinas del Colón: Violeta Janeiro y Olga Ferri. Entretanto, algunas de las suposiciones sobre las causas del accidente rayan en lo absurdo: los pasajeros se habrían asomado por el mismo lado para saludar y el peso habría hecho inclinarse al avión.

Tampoco falta quien afirme que José Neglia tomó él mismo los mandos del bimotor. Es verdad que el bailarín tenía una bien ganada fama de bromista: cuentan colegas suyos que una de sus chanzas preferidas era poner sobre la pierna de una compañera sentada una mano en la que guardaba una simpática araña. Pero la graciosa locura de José no podía llegar nunca a tanto.

Los familiares, amigos y funcionarios del Colón ya están reunidos en la costa del Río de la Plata, a la altura de la calle Salguero, y la vista de todos está invariablemente fija en esa mitad que sobresale del agua 1.500 metros río adentro. Pronto comenzarán las tareas de rescate. Va a ser una noche larga.

Lunes 11

0:40 Dos naves guardacostas de la Prefectura se aproximan al avión. Desde La Boca llega el buque de salvamento “Golondrina”, con cuatro buzos a bordo que emprenden la tarea de atar unos cables de acero a la cola y el fuselaje del Beechcraft.

3:10 Se comienza a arrastrar el avión en dirección a la costa. Allí, mientras tanto, algunos de los parientes y amigos apostados sobre el muelle deben ser atendidos por médicos de la Prefectura: la angustia da paso a las descomposturas y los ataques de nervios. Unos pocos periodistas se aproximan a la nave y pueden ver por una ventanilla la cabeza de una de las víctimas.

6:30 Amanece. El “Golondrina” atraca en el quinto espigón de la dársena E, y se da la orden de cercar el sitio con automóviles y camionetas: va a comenzar la operación de retirar los cuerpos. Será un proceso lento, ya que una maniobra brusca puede provocar que el avión se parta en dos.

9:30 El Beechcraft hace su aterrizaje final sobre la cubierta del “Golondrina”. El grupo de los familiares y demás allegados se ha hecho mayor con la presencia de curiosos y estibadores del puerto. También concurren al lugar alumnos del Instituto Superior de Arte del Teatro.

Los cuerpos comienzan a ser retirados. El primero es el de una mujer; el último, el del piloto. Un funcionario del Teatro Colón procede a la identificación de los restos, corroborando su identidad ante los desesperados familiares.

Al parecer todos han muerto por asfixia, excepto Golotilec.

Martes 12

8:00 Ya desde la noche del lunes, como respondiendo a un idéntico llamado, son muchos los que esperan asistir al velatorio en el Salón Dorado y han ocupado las veredas del Colón. Aunque los cuerpos permanecen en la morgue, la capilla ardiente está preparada. Las coronas del Presidente, el Intendente y decenas de otros afligidos comienzan a llegar a la entrada de la calle Tucumán. En las rejas de las puertas aparecen pimpollos de rosa y claveles.

13:00 El Salón Dorado, atestado de coronas, ya ha visto llegar a los empleados y directivos del Colón y al intendente, Saturnino Montero Ruiz. Llegan los nueve ataúdes, que son llevados inmediatamente al primer piso y colocados en aquel gran salón abarrotado de gente y de olor a flores. Los cuerpos de Norma, José, Martha, Margarita, los dos Carlos, Sara, Rubén y Antonio forman fila por última vez. Los de Fontenla y Neglia están juntos, en el centro.

19:00 Afuera la multitud es tan grande que el tránsito de las calles Viamonte, Libertad, Tucumán y Cerrito queda interrumpido. Hay avalanchas, violencia y más desmayos. Adentro, algunos familiares de las víctimas se ven impedidos de ingresar al colmadísimo Salón Dorado. Finalmente se abre la puerta de la calle Libertad para que el público acceda: el tumulto deja varios heridos.

Miércoles 13

7:45 Llega el Presidente de facto Alejandro Agustín Lanusse y permanece allí unos diez minutos. Tres horas más tarde los ataúdes son retirados y dispuestos en los coches fúnebres. Los despide la Orquesta Estable ejecutando, al igual que en el primer velatorio hecho en el Colón, la “Marcha fúnebre” de la Sinfonía Heroica.

11:15 La caravana comienza su marcha. Acompañan a los nueve coches fúnebres 26 carrozas que llevan 173 coronas y 50 palmas. Al transitar por la Avenida Córdoba rumbo a la Chacarita, la infinita hilera de coches recibe más flores: las que la gente arroja desde los balcones.

12:00 Cementerio de la Chacarita. Ocho representantes de distintos organismos y de los familiares son los oradores del sepelio. Los cuerpos son depositados en la galería subterránea número 19. Una hora después de cerrados los nichos, todavía la galería no se ha quedado sola: algunos permanecen allí en silencio, acariciando los mármoles.

José Arnaldo Neglia, 42 años, casado, 2 hijos. “Cuerpo de egipcio, piernas griegas”, lo describe su amigo Antonio Truyol. Amante de la caza, el fútbol, la cocina, la pesca, el golf. Su nariz lo acompañó hasta su cirugía estética. Primer bailarín.

Norma Fontenla, 41, divorciada, sin hijos. Primera bailarina. Aficionada al dibujo y cantante de tangos amateur.

María Margarita Fernández de Pascual, 36, casada, una hija. Bailarina solista.

Martha Elena Raspanti, 32, soltera.

Sara Bochcovsky, 36, casada, sin hijos.

Carlos Schiaffino, casado. Bailarín solista.

Carlos Santamarina, 29 años, soltero. Bailaba desde los 9.

Antonio Zambrana, más de 20 años de carrera y 40 de vida. El “decano” de la troupe.

No hubo nunca tristeza más grande para el Colón, su gente y su público.

La última

La peinadora daba los toques de último momento al pelo de Norma Fontenla cuando la joven Liliana Belfiore entró en el camarín. Viéndola llegar, Norma comentó:

—Ahí viene la mejor bailarina del Colón.

—¡La mejor bailarina del Colón sos vos! —respondió la peinadora.

—Puede ser —agregó Fontenla—, pero ella es la que me va a reemplazar cuando yo me vaya.

Faltaban semanas para el 10 de octubre. El vaticinio de Norma se cumpliría pronto: tras el concurso abierto a fines de ese año, el puesto vacante de primera bailarina fue ocupado por Liliana Belfiore.

Notas

1 Citada por Pedro E. Rivero (véase Bibliografía), págs. 105 y 106.

12. PLUMAS AL VIENTO

Las letras en el Colón y el Colón en las letras

ALFONSINA Y VICTORIA,
O JUDITH Y PERSÉPHONE

Las unían tantas cosas como las separaban. Ambas pilares de nuestras letras, ambas férreas defensoras de los derechos femeninos, ambas figuras polémicas. Alfonsina, maestra, poeta, mujer humilde leída y admirada por mujeres humildes, madre soltera. Victoria, intelectual, ensayista y crítica, mujer intelectual leída y admirada por los intelectuales.

Alfonsina Storni y Victoria Ocampo tuvieron, aunque en planos distintos, su vínculo propio con el Teatro Colón. La primera le dio su poesía, la segunda su voz y su inteligencia. Al igual que en el caso de Eduardo Mallea, no está tan difundido a nivel general su paso por el Primer Coliseo como para que recordarlo resulte superfluo.

I. Una voz antigua de viento y de sal

El mito de Judith, la mujer de Betulia que respondiendo al llamado de Jehová llega hasta el sitiador Holofernes para alzarse con su cabeza, representaba ciertamente un tema apropiado para la escritora y la mujer que Alfonsina era. Su espíritu siempre rebelde, su instinto poético y su sensibilidad dramática debieron levantarse con vigor ante el desafío de escribir un “Intermedio” recitado para un ballet sobre aquel argumento. Judith, la pieza en cuestión, había sido compuesta por Arturo Luzatti sobre un argumento de Carlos Cucullu.

¿Quiénes eran estos artistas? Como Alfonsina, los dos habían nacido en Europa y se habían radicado en nuestro país. Luzatti era un maestro de cierto renombre al que se menciona en los libros de historia de la música argentina junto a otros compositores destacados. Originario de Turín (nacido en 1876), había estudiado con Umberto Catalani. Ya el Colón había visto su ópera Afrodita en 1928, y en 1942 se daría allí su oratorio Salomón. Murió en 1959.

Desde su foto publicada en el programa, Alfonsina sonríe con frescura y sensualidad. El texto que acompaña su imagen menciona su profesión de maestra, desarrollada “en institutos de enseñanza secundaria y especial”, su desempeño como docente “de historia de la literatura española, castellano y arte escénico” y los ocho volúmenes que conforman su obra poética.

Quedó en manos de Alfonsina Storni la tarea de completar el “drama coreográfico” de Cucullu-Luzatti con un “Intermedio poético” intercalado entre el primero y el segundo cuadros, texto que en el estreno en el Teatro Colón fue recitado por Raymundo del Barrio, con Agustina Fonrouge Miranda como la propia Judith. (Bailaban, entretanto, las figuras Dora del Grande, Blanca Zirmaya, Gema Castillo y Ángeles Ruanova.)

El resultado fue una prosa poética densa (y algo afectada a los ojos modernos) en el más característico estilo storniano, que incluía cinco estrofas de versos a modo de “plegaria de Judith”. Vale la pena que lo reproduzcamos íntegro:

Intermedio poético (por Alfonsina Storni)

Mirad ahora a Judith la hermosa: llameante va como espada, cercada de los hombres de su ciudad, en busca de sus puertas: los ojos que la siguen, agrios están de la sal del llanto; los niños no comprenden, pero recogen en la boca las salpicaduras amargas; las mujeres levantan sus pechos como murallas de empuje: todos la rodean. Un enjambre de abejas alrededor de su reina, una manada de cabras detrás de su pastor, una yeguada que busca una sola salida, no se arremolinan menos que esta multitud decidida alrededor de la Vengadora.

¿Es ella el viento que llega del desierto, que así caldea el pecho de los ancianos? Oídlos hablar a los centinelas:

—Abrid las puertas de la ciudad a la elegida de Jehová, bien amada de sus siervas, delicada flor de Betulia: ella atajará el río no cortado de nuestros sufrimientos.

Ya las puertas se abren y Judith la fuerte, levantada por la bendición de los ofendidos, las atraviesa como en éxtasis, la nariz aleteante y la boca ceñuda.

Como pesados murciélagos vuelven a cerrarse las puertas de Betulia y la hebrea oye, dentro de sus muros, alejarse los clamores del pueblo que se van perdiendo como las neblinas cuando rompe el sol.

He aquí a Judith fuera de la ciudad amada, entrando por el oscuro campo donde el Terrible Forzador ruge su voluntad y enderezando hacia la tienda de Holofernes, el Asirio.

El silencio repite sus pisadas olas, pues ya han callado, lejanos, los bronces de las trompetas que llamaron a recogimiento en el interior de la ciudad dejada.

El campamento del Jefe enemigo se extiende sombrío ante sus ojos. ¿Qué es aquello que parece brotar del suelo, informe y oscuro, siniestro y repetido en la alfombra nocturna?

No, no son inmensas flores de noche, abiertas al paso de Judith: muertos son, innumerables, y heridos que remueven sus mutilados miembros como ramas tronchadas.

El horror aprieta más la voluntariosa boca de la hebrea que, lentamente y no queriendo que los gemidos empañen su fortaleza y la sangre salpique sus vestidos, rodea el campo de lucha, seguida de su fiel criada hacia la tienda.

La luna, maravillosa encubridora, le teje túnicas luminosas y abrillanta el cuervo de su cabellera. ¡Qué dulce brilla, allá, acordada con el perfume que brota del corazón abierto de los arbustos en esta iniciación floreal! ¿En primavera, cuando el pájaro hace su nido y la yema incita al beso del agua, ella, la Elegida, ha de matar?

Noche, sin embargo, para tenderse sobre colchón de musgo, a la orilla del agua perfumada de lirios salvajes, y subirse a la colina a contemplar el valle, donde los dormidos pájaros guardan el canto que estallará al amanecer; y ceñir una boca ardorosa contra los labios resecos...

Cuán fuerte es su destino: no conoció el amor; cuando en los ardientes crepúsculos vio arrimadas a las inocentes bestias en celo, recordó que su anciano marido no le había florecido el vientre en la gloria de un hijo. Potentes mancebos, más que el búfalo irritado, rechazó su castidad.

¿Su vida obscura iba a lucir por fin en el relámpago de la muerte, con la inmortalidad que los pueblos vejados conceden a sus libertadores?

He aquí que su destino le ofrecía una puerta de oro para alcanzar lo que soñara en su niñez reconcentrada y esquiva: la gloria.

Porque Jehová la había elegido: el rayo que cae sobre un árbol no hiere tanto su médula como hirió el alma de Judith la revelación de que ella debía salvar a su pueblo.

¡Ella, ella y no otra, entre miles de judías, debía abrir el cuello del chacal enemigo! Quedó deslumbrada: se levantó, abrió anchas cuan eran las ventanas de su casa, sentó a su mesa a los más miserables y entregó a los harapientos las llaves de sus alhacenas: Jehová le había abierto los pétalos de los dedos en una terrible flor de entrega y fuerza sobrehumanas. Y ahora bajo la lluvia lunar, empapada de luz alta, camina, camina a cumplir la voluntad del ser único.

Pero desatar los pozos de sangre de un cuello no es cosa liviana para su doméstica mano de mujer y el arco de las estrellas recoge su plegaria.

Supremo conductor de los anchos ejércitos
de mundos ordenados por las rutas del cielo:
mira a tu sierva alzada sobre su triste pueblo
que a venganza la llama del ultraje tremendo.

Tú que al pueblo de Egipto le tejiste escarmiento,
bajaste a Babilonia de sus altos cimientos,
y peleas, por todos, en tu estrellado suelo,
pelea, por mi brazo, contra Holofernes fiero.

De la escarpada roca dale el filo a mi acero,
de la leona encelada el furor a mi pecho,
de la astuta serpiente el silbido a mi acento,
a mi boca envolvente las falacias del fuego.

Pues, aunque marchó armada de todo valimiento,
por veces, temblorosa, vacilo y me detengo:
ponte detrás de mí en los duros momentos
y tus divinas fuerzas arrójame al aliento.

Sola estoy, a mi espalda el horror de los muertos;
una tienda delante que me espanta rugiendo;
como tambor heroico mi corazón creciendo
y tu voz que me impulsa, Jehová, como a los vientos.

Ahora Judith se ha detenido junto a un arroyo. Al cambiar sus vestiduras, el agua que acarició su belleza, la refleja más brava que ejércitos en marcha.

El último broche de oro que a sus vestidos prende, le abre la boca en una sonrisa de triunfante seguridad: Holofernes, el cazador de hebreos, no podrá resistirla.

Los arqueros de Holofernes le salen al paso, pero ella alza sus velos y su resplandeciente rostro lo subyuga.

Ante la explicación de que ella, Judith, viuda del respetado Manasés, viene a entregar al Gran Jefe sitiador las llaves de su ciudad, los guardias la conducen hacia aquél. De uno en uno va pasando entre sonos de alerta que la conducen cada vez más a las puertas de la tienda; y, bañada por la luna, ondula Judith hacia su presa, como el arroyo, cada vez más plateado, hacia el fondo de la noche.

Tras este fragmento hablado, el ballet prosigue según su argumento: Judith, siempre acompañada por su nodriza, se hace presente en el campamento de Holofernes, y sin que la custodia del jefe asirio pueda evitarlo le corta la cabeza. La judía ha vencido y su pueblo está libre gracias a su valor y a la ayuda de Dios. Pero Judith elige morir: cambia sus ropas con las de la favorita del muerto, condenada por las leyes antiguas a seguirlo.

Dice el programa: "...y emprende así su marcha hacia la pira que ha de reunirla para siempre con su amado [Manasés, el esposo], mientras en trágico contraste le llegan los cantos exaltados de sus hermanos [...]". Al leer estas líneas que relatan el camino de la heroína hacia un final trágico y elegido, es imposible no recordar el de la propia escritora.

Judith se estrenó en el Colón el 18 de agosto de 1938. Enferma de cáncer, Alfonsina Storni se internó para siempre en las aguas de Mar del Plata el 25 de octubre de ese mismo año.

II. Dos Victorias para el Colón

Para comprender mejor el contexto en que se desarrolló el primer vínculo público importante entre Victoria Ocampo y el Colón, es decir su rol de presidenta del directorio de 1933, se hace necesario conocer algunos aspectos de la parte tal vez menos atrayente de nuestro Teatro: la burocrática.

Desde 1908, la programación y la administración (a excepción de las Temporadas de Primavera, municipales desde el principio) habían sido manejadas por empresarios cuyo desempeño el Estado se limitaba a supervisar. Fue consecuencia de esto el hecho de que durante sus dos primeras décadas de vida el Teatro fuera casi el trono de los divos, y las imposiciones artísticas de éstos fueran respetadas por los concesionarios.

1931 marcó su estatización: de allí en adelante la Municipalidad designó sucesivos directorios que se encargaron de la administración general y artística del Colón.

Lamentablemente, los funcionarios que integraron las juntas desde 1931 y hasta la década del '40 rara vez duraron más de una temporada. Se daba de este modo una situación incómoda: los recién llegados al cargo debían hacer planes apresurados para la temporada de inminente inicio, y por lo general viajaban a Europa en esos primeros meses de gestión con el fin de contratar a los artistas extranjeros, que por esos tiempos conformaban prácticamente el ciento por ciento del elenco.

En 1933 llegaron al directorio nombres ilustres: Victoria Ocampo, Alberto Prebisch, Juan José Castro, Floro Ugarte y Athos Palma. Pese a que los de estos varones se inscribirían en la historia de la cultura nacional (Prebisch con su

Obelisco y Castro, Palma y Ugarte con su música), quien se encargó de presidir este “equipo de los sueños” fue la única mujer.

Victoria reunía condiciones de sobra para desempeñar bien su cargo: a los 43 estaba entre los intelectuales más brillantes del país; era admirada (y amada en algunos casos) por sus colegas. Tres años antes había fundado la revista *Sur*, poniendo su fortuna al servicio de las letras. Los viajes de Victoria a Europa habían generado vínculos con personalidades de todo género artístico, y su casa de Palermo era escenario de un incesante desfile de visitas célebres y argentinos notables.

Cabe añadir que su formación, correspondiente al molde de su época y su clase social, abarcaba no sólo lo literario: también había estudiado música (solía tocar las obras para piano de sus amados Bach, Chopin, Ravel y Debussy, según Ana Lucía Frega) y también declamación. Y, por supuesto, las veladas del Colón la tenían entre sus asiduos concurrentes. Victoria Ocampo era así a una figura ideal para la conducción de un teatro de ópera internacional.

Nos gustaría decir que su gestión fue innovadora y brillante, que transformó al Teatro, que la temporada de 1933 tuvo características extraordinarias, pero no fue así: la presidencia de aquel directorio (cargo en el que tampoco Victoria duró más de un año) fue uno de los pocos ámbitos transitados por la escritora que la vieron pasar sin provocar tempestades ni polémicas. La ópera italiana siguió prevaleciendo sobre el resto, seguramente como resabio de las anteriores gestiones; no hubo un solo título en francés ni se contó con estrenos importantes (excepto el *Fidelio* de Beethoven). Simplemente esos meses reflejaron el correcto desempeño como regente del Teatro Colón de un ateneo de grandes intelectuales, presidido por única vez en la historia por una mujer.

Más pintoresca, si se quiere, es la otra incursión de Victoria Ocampo en el Gran Teatro. Ella había conocido a Stravinsky en Europa, e invitado y también alojado por su amiga, Igor viaja por primera vez a nuestro país en 1936. Lo acompaña su hijo Solima, pianista.

El compositor venía con la intención de dirigir sus ballets *El beso del hada*, *El pájaro de fuego* y *Petrouchka*, y de realizar cuatro conciertos dirigiendo exclusivamente música propia y contando con Solima en los solos de piano. Iba a constituir todo un acontecimiento para Buenos Aires, junto con su primera actuación, el estreno argentino de su melodrama *Perséphone*. Stravinsky propone entonces a Victoria ser la encargada del papel principal, originalmente destinado a la actriz Ida Rubinstein. Además del honor de ser dirigida por su genial amigo en esas actuaciones tan esperadas, ella tendría la responsabilidad de llevar al Colón los versos de otro célebre escritor: André Gide, sobre cuyo poema había sido compuesta la música de *Perséphone*.

Se trataba del debut de Igor Stravinsky en esa sala infinita, pero curiosamente no el de Ocampo; cuatro años atrás Juan José Castro también la había elegido para presentarse allí junto a él en su Sinfonía bíblica. La del 28 de abril de 1936 fue la primera de las cuatro noches que vieron dirigir a Stravinsky, y en ella a Victoria Ocampo “colmar con su voz la sala” (como escribió un espectador particularmente sensible, Manuel Mujica Lainez). Evidentemente las lecciones que tomara siendo muy joven en el Conservatorio Nacional con la gran actriz francesa Marguerite Moreno habían dado sus buenos frutos.

Muy satisfecho con su expresividad —enriquecida por una dicción francesa intachable—, el ruso la invitaría años después a repetir la experiencia en Río de Janeiro y Florencia. Ella volvió con Castro al escenario del Colón en 1942; Stravinsky recién lo hizo en 1960.

MALLEA Y SU BALLET

Historia de una creación argentina

El nombre de Eduardo Mallea también se inscribe en la lista de destacados autores que han visto estrenar sus obras en el Colón, y al igual que Alfonsina puso su creatividad al servicio de un ballet: *Georgia*. Hoy esta obra, cuya creación reunió varios nombres ilustres, ha caído (como Judith, como tantas otras) en el olvido de los coreógrafos y el público, y por eso no parece superfluo el rescatarla de allí, a más de seis décadas de su primera representación. Hoy constituye toda una curiosidad como ejemplo del paso por el Colón de un escritor nacional tan notable como Mallea.

Georgia, con música de José María Castro y coreografía de Margarita Wallmann, fue estrenado en el transcurso de la temporada 1939. Los papeles principales de esta historia surgida de la imaginación de Mallea y tan atípica para

un ballet fueron representados por las más grandes figuras del cuerpo de baile de ese momento: Ángeles y María Ruanova como Georgia (una la niña real, la otra el personaje del ensueño), Michel Borovsky como un aldeano, Blanca Zirmaya en el rol de una vendedora y Ángel Eleta en el de un Joven Fabuloso. Es siempre interesante descubrir como integrantes de un grupo de bailarinas jóvenes y novatas a quienes más tarde serían destacadas maestras de artistas de renombre: Estela Deporte y Gloria Kazda, como una aldeana y una doncella, respectivamente. Mallea y Wallmann, la extraordinaria coreógrafa que debería volcarse a la *régie* de ópera (en la que tuvo una larga y fecunda trayectoria) después de que un accidente sufrido durante un ensayo le impidiera seguir bailando, eran jóvenes, y casi coetáneos: la austriaca tenía 35 años; Mallea, uno más. El compositor, que asumiría la conducción de la Orquesta Estable para la *première* de Georgia, los aventajaba en más de una década, pero los tres ya eran artistas de renombre en sus respectivas disciplinas. José María Castro, nacido en 1892 y bien conocido como director de orquesta, autor y pedagogo, había escrito importantes páginas sinfónicas y de cámara cuya temprana madurez había sorprendido a los críticos; con Georgia (que en 1938 se llevó el primer premio en un concurso organizado por el Teatro Colón) inauguraba su obra para la escena.

Por su parte, el programa de mano del ballet consigna que Eduardo Mallea “es uno de los más jóvenes y prestigiosos escritores argentinos de hoy”. Desde hacía tiempo colaboraba con la revista *Sur*. Habían nacido entre otros sus libros *Cuentos para una inglesa desesperada*, *Nocturno europeo*, *La ciudad junto al río inmóvil*, *Fiesta en noviembre* e *Historia de una pasión argentina*, y acreditaba importantes premios en sus antecedentes.

¿Cómo surgió este ballet? Es el mismo escritor quien da testimonio al ser interrogado años más tarde respecto de una foto por su colega y amiga (y también ex amante) Victoria Ocampo, en el *Diálogo con Mallea* publicado en 1969. El escritor aporta además sus curiosas impresiones sobre los dos colaboradores con los que contó para *Georgia*.

Victoria Ocampo: —Me ha mostrado usted una foto que me trae muchos recuerdos. La de José María Castro, con Margarita Wallmann y usted, el día del estreno de Georgia. José María era un hombre de exquisita sensibilidad musical, un hombre a la vez tímido y lleno de encanto. Lo conocí la segunda vez que vino Ansermet [...] Desde entonces fuimos amigos. ¿Cómo se le ocurrió a usted la idea del ballet, o a quién se le ocurrió?

Eduardo Mallea: —Yo quería mucho a José María. Encontraba en él algo que es muy raro en los hombres, más raro aún en los artistas: cierta conmovedora benignidad de la que salía cuanto decía y creaba, una especie de ternura sin fin, en estado infinito. En aquella fisonomía de huesos tan marcados la ternura predominaba sobre la dureza: los huesos parecían estar de más. Una tarde le conté en casa el asunto de un cuento en que yo siempre pensaba y que no escribiría nunca. Le dije que era un tema de resolución más bien musical que literaria. Le gustó mucho. Era ciertamente adecuado para él por la melancólica polaridad poética del asunto. Se fue y escribió la música; luego yo le redacté una especie de historia en dos planos, que no era un cuento. Margarita Wallmann puso el ballet en escena. Era admirable trabajando. Tenía una especie de necesidad impaciente de ver realizadas sus ideas coreográficas, la espera parecía hacerla sufrir. Me gustaba verla trabajar, observarla en los ensayos, ver plegarse su frente en la necesidad de que lo aproximativo rompiera sus trabas para hacerse perfecto.¹

María Ruanova, la biografía de Inés Malinow, menciona que fue el mismo Mallea quien eligió a la brillante bailarina para el segmento más importante de Georgia, ya que “nadie como ella podía encarnar los refinamientos de una idea que se apoya tanto en lo dramático como en lo danzante”. En el mismo libro se cita el comentario de un crítico que asistió al estreno: “La coreografía y la mímica fueron elegantes y apropiadas. María en el papel de *Georgia* realizó una verdadera creación”.

La historia está, en efecto, más cargada de ideas de carácter literario que musical o coreográfico, ya que nadie puede imaginar al autor de *Historia de una pasión argentina* urdiendo tramas como las que sirven de argumento a los ballets tradicionales. Evidentemente tanto Castro como Wallmann realizaron excelentes trabajos llevando al sonido y al movimiento los conceptos de Eduardo Mallea. El siguiente es el argumento de *Georgia*, tal como apareció en el programa del Colón correspondiente a su estreno, en agosto de 1939.

El momento inicial del primer cuadro nos presenta a los niños de una escuela aldeana. Es la época de la niñez de Georgia, la protagonista del poema. Ella no ha aparecido aún en escena. Una vez que el maestro ha dado a los niños la orden de romper filas, aparecen los vendedores ambulantes, que suscitan una gran algarabía. Los escolares bailan jubilosamente con aquéllos, pidiéndoles juguetes y confituras.

Distante, desinteresada de lo que ocurre en torno, aparece Georgia. Sale de la escuela absorta en la contemplación de un voluminoso libro de estampas. Su carácter huraño y misterioso refléjase en su actitud y en el aire todo de su figura. Los escolares se agrupan en torno a ella, a fin de hojear el libro. Piden a Georgia que represente algunas escenas del libro: la niña perdida en el bosque y atemorizada ante el advenimiento de la noche. Georgia interpreta después con otros niños de la aldea un minuetto: el baile de la Cenicienta y el príncipe. Se improvisa una ronda general, pues todos quieren bailar con él. La algarabía es tal que algunos parroquianos de la hostería y el propio maestro se apresuran a ponerle fin.

Pero Georgia, aunque corporalmente presente, ya no está allí. En espíritu, toda ella se ha trasladado a esa región inmaterial y poética a la que su naturaleza la llama con secreta frecuencia. En el segundo plano de la escena, lo que ella realmente vive es el cortejo de los Reyes Magos, fantasía suscitada por el libro de estampas.

El hostelero aparece precipitadamente en busca de su hija. Al encontrarla entregada a su éxtasis, la acaricia y la conduce dulcemente hacia el interior de la hostería.

El segundo cuadro representa la fiesta rupestre, el día de las nupcias de Georgia. “Tú estabas sorprendida —dice el poema original de Eduardo Mallea—; habías dejado sobre la mesa, la noche del banquete, los platos intactos, como si la fría gelatina y los fríos pollos dorados y el frío vino en las frías jarras, fueran el frío anticipo de una vida.” Pero Georgia recibe las felicitaciones generales. Presencia los bailes que se suceden en su honor: la danza del novio; los mozos muestran sus habilidades y las amigas bailan suavemente. Viene el baile de las ofrendas a la novia. Y Georgia, sonriente y hechizada, baila, con la cuna regalada, una “berceuse”.

Nuevamente llamada por la sollicitación poética, su éxtasis la transporta al segundo plano. Escena prodigiosa en la cual aparece la proyección de la protagonista, en un cuadro de amor con un pretendiente fabulosamente vestido. Se verá en la lejanía una escena de danza, muy sumaria y lentísima. Atraída por esa visión, Georgia se aleja en su seguimiento.

Una de las muchachas advierte la ausencia de la novia y la busca. Se difunde la palabra de su desaparición y sobreviene la danza de la ansiedad y de la búsqueda.

Luego, con el gozo del hallazgo y la reaparición de Georgia, que vuelve, se inician los preparativos del cortejo nupcial y el cortejo mismo.

El tercero y último cuadro es la consumación de esa vida joven y poética. Aparece la alcoba de Georgia en su casa matrimonial. Esta vida áspera, huraña y melancólica, al fin se va a confundir con la realidad; pero en el punto último de sus días. Es una tarde de fiesta en el pueblo. Detrás de un gran ventanal se ve el regocijo y el estrépito. Georgia, angustiada, se levanta del lecho; lo que trata de vencer es su extrema postración física. Se suceden movimientos de baile que representan la interferencia del drama en el gozo y el espectáculo. El marido irrumpe lleno de solicitud tardía y de preocupación. Georgia baila la danza del temor a la muerte, rodeada de los habitantes del lugar, que responden a sus movimientos con un eco ansioso e inútil.

Y cuando ella acaba y pasa, en ese momento último en que su rapto ha venido a la realidad, los aldeanos inician su paso fúnebre, con el ánimo recogido, ante la noche ya caída y la sombría terminación del festival.

La foto tomada en ocasión del estreno (que tuvo lugar el 14 de julio del '39) muestra a la bella Margarita del brazo de los también apuestos Castro y Mallea. La relación de amistad establecida entre escritor y coreógrafa continuaría, y él habría de escribir su poema “El encuentro con el pasado” para el programa en el que se presentó en el Colón la versión escénica de Wallmann de *La valse* de Ravel, pocos meses más tarde.

EL DUEÑO

“Desde el punto de vista de la literatura, el Teatro Colón tiene un dueño, Manuel Mujica Lainez (1910-1984), el escritor que se postuló para escribir la leyenda del Teatro. Y lo hizo. El Colón no sólo es una referencia insoslayable en el mundo que Manucho describió en sus libros, [...] sino que se las arregló para ligar su vida a la de esas paredes que conoció de niño.”² La reflexión del escritor Álvaro Abós es irrefutable: no hay en la historia del Teatro Colón un hombre de letras (y hasta se podría decir que tampoco un artista) cuya figura esté aún tan asociada a él como Mujica Lainez. Imaginar a Manucho sin el Colón se hace tan difícil como imaginar al Colón sin Manucho.

La relación entre ambos duró prácticamente lo que duró la vida del escritor. Él mismo la resumió un año antes de su muerte en unas pocas páginas, que con el título de “Mis memorias del Teatro Colón” sirven de prefacio al libro de fotografías de Aldo Sessa Vida y gloria del Teatro Colón. Según los años que Manucho señala como fundamentales en ese vínculo, se intentará hacer un breve racconto: pretender abarcar el detalle de las obras, hechos y personas que relacionaron al Teatro y al autor de *Bomarzo* sería tan imposible como absurdo.

1916: El niño de seis años, que ya ha dado muestras de una personalidad fuera de lo común, llega por primera vez al Teatro Colón. Esa noche se da una *Aida* cuya protagonista es nada menos que Rosa Raisa, y lo espectacular de la música y el edificio cautivan a Manucho. “Fue como un encantamiento”, escribe. “Todavía hoy, al cabo de tantos años, cada vez que asisto al regreso triunfal de Radamés, la misma emoción, muy vieja y muy joven, me estremece y me entusiasma.” Seguiría concurriendo frecuentemente al Colón, e incluso le tocaría ocupar el palco de la Cancillería en su cargo de director general de Relaciones Culturales; más tarde se sentaría en el de la Academia Nacional de Bellas Artes.

1942: Después de tantas noches de fascinación en la sala, le llega el turno de conocer el *behind the scene*: Héctor Basaldúa, amigo suyo, escenógrafo del Teatro Colón y por aquel entonces también jefe de la sección, le propone posar para un retrato. Manucho acepta, sin imaginar que las sesiones, llevadas a cabo en el estudio del pintor en el primer piso del Teatro, serían nada menos que cincuenta y cuatro. Dice Mujica Lainez que, de haberlo sabido, seguramente habría rechazado la propuesta; pero es seguro que el entrar todos los días a su amadísimo Colón por la puerta de Cerrito, la de los artistas, y el transitar esos pasillos que tanto misterio encierran para los espectadores tienen que haber constituido una de las experiencias más trascendentes para su vida y su literatura. De hecho, ése es el año que elegirá más tarde para el desarrollo de la acción de *El gran teatro*. Cuando las sesiones de pintura se interrumpían, el modelo se llegaba hasta algún palco para presenciar los ensayos de Pelléas et Mélisande, otro privilegio inédito para él.

1963: Postrado a causa de una hepatitis, Manucho dedica los cuatro meses de cama a traducir, pegar fotos, escribir cartas y leer. Por esa época se entera de que el pintor Marc Chagall ha sido comisionado para realizar la nueva cúpula del Palais Garnier, sede de la Ópera de París. Durante los últimos años de concurrencia al Colón, frecuentemente la mirada del escritor se había posado en la cúpula desnuda, “con una especie de injusta calvicie”, como lo dice él. La ausencia de toda decoración se debía a un hecho increíblemente absurdo: las pinturas originales de Marcel Jambon se habían deteriorado irreparablemente luego de que en el Carnaval de 1936 alguna mente brillante quisiera refrigerar la sala colocando barras de hielo encima de ellas. Los daños fueron tan grandes que se decidió retirar los curvos ángeles de Jambon.

Gracias a los ratos de ocio “más o menos meditabundo” de los que gozaba en su lecho, Mujica Lainez comenzó a rumiar la idea de que otro pintor, algún destacado argentino, volviera a poblar de figuras los alrededores de la araña. Tras mucho cavilar se decidió por Raúl Soldi, quien inmediatamente se entusiasmó con la idea, y lo mismo ocurrió con el intendente de Buenos Aires, Alberto Prebisch. Recién dos años más tarde pudo concretarse el encargo oficial, y el 25 de mayo de 1966 fue la gran noche de Soldi. De esa inauguración recuerda su propulsor: “Allá arriba, arriba, como si detuviesen el desenroscar de su espiral feérica, los personajes fabulosos parecían inclinarse para recibir la unanimidad de los aplausos”. Poco conocido es el detalle de que Soldi quiso conservar dentro de su obra un trozo del paño original como homenaje a Jambon, y que una entre las más de cincuenta figuras de esa cúpula, el pequeño personaje que sostiene una máscara de unicornio, es otro homenaje de Soldi: el que rindió a Manucho y a su novela *El unicornio*, escrita un año antes.

1967: La obra que Mujica Lainez había publicado en 1962, la extraordinaria novela *Bomarzo*, ya había sido elegida por el argentino Alberto Ginastera como base para una cantata homónima encargada por la Coolidge Foundation de Washington, y el mismo escritor había colaborado con el libreto. Ambos se conocían por haber formado parte de la Academia de Bellas Artes, pero la relación comenzó a profundizarse a raíz de la colaboración artística. La *Cantata de Bomarzo* para barítono, recitante y orquesta fue estrenada en 1964 en los Estados Unidos y en 1965 en el Colón, con un gran éxito en ambos escenarios.

Luego llegó el turno de la ópera, que también tendría su première mundial en la capital norteamericana el 19 de marzo de 1967. En torno al acontecimiento se sucederían numerosas presentaciones a las que Manucho, como autor

del libreto y la novela original, debía asistir, y una fastuosa fiesta organizada por Álvaro Alsogaray, el embajador en los Estados Unidos, quien según las palabras de Mujica Lainez “tiró la casa por la ventana” (y lo decía quien no era precisamente un hombre austero...).

Los diarios hablaron muy elogiosamente de la obra, y el estreno en el Colón, previsto para el 4 de agosto, era esperado con gran ansiedad por el ambiente cultural de nuestro país. Fue difícil tanto para el escritor como para el compositor de Bomarzo comprender por qué la censura municipal había prohibido el 19 de julio la representación de la ópera. El decreto decía textualmente que “sin entrar a juzgar los valores artísticos de la obra ni los méritos relevantes en el ámbito literario y musical de los autores —fuera de toda discusión—, desde el punto de vista de la tutela de los intereses de la moral pública resulta inadecuada la representación de la mencionada obra para ser ofrecida a la población de la ciudad de Buenos Aires”.

Cuando se conoció la medida del gobierno de facto, el escritor estaba en Brasil; allí recibió un enigmático telegrama de Ginastera:

*Bomarzo prohibida por relaciones con una osa.
Alberto.*

“Se les había hecho una gran confusión con eso de la osa de los Orsini”, fue la conclusión de Manucho. La supuesta escena de zoofilia (que por supuesto no existía, dado que la osa —orsa en italiano— era sólo la figura ancestral y protectora que daba su nombre a la familia) era una de las razones que esgrimía la Municipalidad para la prohibición. Hoy la medida sigue siendo inexplicable desde el punto de vista del contenido: si bien la puesta del '67 incluía escenas de amor, éstas no eran más escandalosas que las de cualquier otra ópera. La censura más parece haber tenido un trasfondo político disfrazado de escándalo moral.

Finalmente, cinco años más tarde y después de haber triunfado en escenarios de Europa y Norteamérica, Bomarzo pudo ser vista por el público del Teatro Colón. Los cuatro intérpretes principales fueron los mismos del estreno mundial, y el elenco se completó con cantantes nacionales. La noche del 29 de abril marcó “el desquite” para Ginastera y Mujica Lainez. Sin duda el momento más emotivo para Manucho fue el del saludo final. Nadie mejor que él y su prosa genial para contarlo:

“Cuando la obra se acercaba a su culminación, Ginastera me sacó nerviosa y precipitadamente del palco de la Intendencia. Juntos corrimos por escaleras y galerías (él me guiaba en el teatral laberinto), hasta desembocar en el escenario, en momentos en que Capobianco [Tito, el régisseur] reclamaba nuestra presencia. Me tocó salir el último. El público de pie [...] nos aplaudía sin parar. Nos tomamos de las manos y avanzamos, el maestro y yo, aplaudidos también por los intérpretes de nuestra creación. [...] Yo saludaba y agradecía, y por primera vez abrazaba la plenitud de la sala desde el proscenio, como uno de sus figurantes. [...] Del mismo modo que, en múltiples ocasiones anteriores, había mirado desde la sala la escena, y ésta me había parecido una fogata inmóvil, surgida de las sombras, ahora miraba la sala, la inmensidad áurea y rosa, sus fulgores, sus destellos, como si me hallase ante un vasto incendio semicircular [...]”.

1978: Manucho ya había contribuido en grande con su presencia en la plástica y la música del Teatro Colón. Sólo le faltaba darle lo que seguramente estaba reservando para el final de su vida: un libro. La única obra de la literatura argentina que transcurre íntegramente en el Colón es *El gran teatro*, y el único escritor que podía abarcar esa mole tan sólida y a la vez tan etérea, tratándola no como escenario sino como uno más de sus personajes era él, que según Enrique Pezzoni “practicaba el antropomorfismo de los lugares”.

La génesis de esta novela es compleja como la obra misma. En 1977, ya decidido a volcar su pasión por ese Teatro en páginas, se dedicó a recopilar notas, para lo cual debió recorrer el Teatro de punta a punta varias veces (afortunadamente contaba con toda la ayuda que necesitara por parte de las autoridades), y también a consultar a diversas personas sobre aspectos que le interesaba conocer. Ya había delineado los rasgos fundamentales del texto: se trataría de una historia de múltiples personajes desarrollada en el transcurso de una función de Parsifal de Wagner en 1942, y estaría presente la situación política de la época, reflejada en algunos adeptos a Hitler y al nazismo avant la lettre del compositor alemán.

Algunos de los “consultores” para *El gran teatro* fueron Juan Andrés Sala (destacado musicógrafo del Colón), Julia Bullrich de Saint y Victoria Ocampo. Las preguntas de Manucho se referían a las “intimidaciones” del montaje de una ópera y al entorno social de 1942.

Instalado nuevamente en El Paraíso —su casa en Córdoba, donde vivía desde nueve años atrás— entre el 16 de enero y el 13 de agosto Mujica Lainez elaboró su novela con un extremado prurito por la verdad histórica que sorprende. Un día sintió que “El gran teatro se desmoronaba”, sólo porque no tenía una prueba fehaciente de que la ópera de Wagner se hubiera representado en 1942 en función nocturna, lo cual era vital para el desarrollo de la trama. Manucho revivió cuando le comunicaron que el 28 de agosto del 1942 la función de *Parsifal* había comenzado a las 20:15...

El 19 de agosto de 1979 fue la última noche de gloria de Mujica Lainez en el Colón: *El gran teatro* fue presentada en el Salón Dorado. El escritor sintió, mientras agradecía los aplausos, que entre todas las celebridades que lo rodeaban estaban también esos personajes que —bien lo dijo él— ya forman parte de la *petite histoire* del Teatro.

LAS FUNCIONES EN LA RURAL, SEGÚN MARTÍNEZ ESTRADA



En uno de los tramos finales de *La cabeza de Goliath*, el escritor se dedica a observar con esa mordaz y particularísima mirada los entretenimientos de los porteños durante la primera mitad del siglo XX. De especial interés para nosotros es el segmento en el que se habla de las Temporadas de Verano que el Colón organizó en la sede de la Sociedad Rural de Palermo desde el 13 de enero de 1940 hasta el 23 de marzo de 1952, y que constituyeron un modo de acercarse a la ópera, el ballet y los conciertos de quienes no podían costearse una entrada al Colón. Reproducimos íntegramente el fragmento que refleja el contraste entre los espectáculos y el marco en el que se brindaban, y que concluye con algunas interesantes líneas sobre los conciertos que una agrupación de músicos daba en las cárceles.

Suena en nuestros oídos aún la música geórgica de la Banda Municipal, que en los prados de la Sociedad Rural dirigía el maestro Malvagni, allí mismo donde los ganados, días u horas antes ensayaban en sus profundos instrumentos de carne y aliento. Primeros conciertos para gran público, al aire libre, de noche, con la perspectiva sin fin de los bosques de Palermo y las estrellas. Iban y venían con las notas de los instrumentos de metal, brisas y

ráfagas campesinas. Algunas páginas eran evocadas al conjuro del lugar y la hora, como por ejemplo la Sexta sinfonía de Beethoven, que llegaba envuelta en reminiscencias de la época de oro, la época pastoril.

Nada importaba que en ese mismo sitio, días o poco antes, se celebraran los certámenes ganaderos, y que nuestras pisadas de peregrinos del ideal se mezclaran con las de los cascos y pezuñas todavía señalados en el suelo para mayor frescura del espectáculo. Nadie pensaba en eso, y aunque del cielo ascendieran estabulares vahos, en las alas de la Sinfonía fantástica, de El crepúsculo de los dioses, de Wally o de El barbero de Sevilla, con voces humanas que recordaban también plañideros falsetes de sopranos viejas, se transformaban en miosotis, rosas y heliotropos de la infancia y de la gloriosa juventud, cuando no en nostalgia de Teócrito.

Era una fiesta al aire libre; pastoral que congregaba sus prosélitos de todos los barrios de la urbe y los reunía allí, levantándolos de la más grosera realidad del mundo a la más pura emoción del cielo. El maestro descollaba con su cabeza de Káiser y sus manos consteladas de piedras preciosas.

Más tarde la Rural fue recuperando su exclusividad a las tribunas y las peanas; a las huellas de los cascos y pezuñas no se unieron nuestras pisadas de feligreses del arte; al vaho agreste no se unió la brisa perfumada de la música. Nosotros nos marchamos como espectros (en realidad aherrojados en las cárceles de ruido de la ciudad) y los sementales se adueñaron del lugar en que pacíamos estrellas y también del cielo, que allí era tan silvestre. El arte fue vencido y los emblemáticos toros recogieron para sí y sus dueños todos los aplausos que de nuestras manos nacieron por allí, como pájaros sin nido.

¿Y el público, aquellos amigos desconocidos que encontrábamos con los rostros inclinados? ¿Aquellos que con sus actitudes hieráticas daban un colorido de pobreza, de bohemia y de noviazgo a las partituras, y a nosotros la fuerza para no desviarnos del camino de la conciencia? No son ellos, no, quienes ahora asisten a los estadios de fútbol, porque no era la fiesta al aire libre lo que los atraía sino el amor a la música. Los estadios tienen su público también más viril y enérgico, de prosélitos que agitan los brazos y se mantienen en pie como los soldados, se emocionan y aplauden. Aquel público de nuestros amigos desconocidos y perdidos para siempre no ha sido absorbido por éste; no tenían tanta vitalidad y energía, ni podían estar muchas horas en pie sin agobiarse. De tan precaria vida eran, que necesitaban sostenerse en la música más bien que en sus piernas, y unos a otros nos dábamos fuerzas para seguir viviendo otro poco.

Si se hubiera establecido una competencia leal de lucha por la vida entre los certámenes pecuarios, el fútbol y los conciertos, nadie habría dudado de que los conciertos serían excluidos, por ejemplo, de los subsidios nacionales o municipales. Pero no ocurrió así, sino que la victoria del más apto vino sin lucha desde esferas ignotas, más que de las teorías de la selección natural. La razón es otra mucho más sencilla y triste. Las autoridades no aman la música; al menos nunca he visto a un alto personaje de la política ir a darle el primer puntapié a una sinfonía. La música no es entre nosotros asunto de programas. Poco a poco fue restándosele a la filarmonía el apoyo pecuniario oficial. El pie se fue alejando de ella. El cuidado del gobernante estaba en conseguir una raza viril y enérgica, sementales de sangre pura, y no de nocturnos conspiradores, en todo lo cual hace muy bien para grandeza de la patria. Los músicos quedaron en una orfandad mayor que la de escritores y pintores, y nosotros sin saber qué divinidad funesta nos diseminaba otra vez por la urbe, sin posibilidad del azar que nos reunía.

Sin embargo, habemos muchos, muchísimos filarmónicos. Los hay hasta donde menos se puede sospechar, y difícilmente concluirán con nosotros ni con métodos más rudos.

En noviembre de 1930, la Asociación del Profesorado Orquestal resolvió dar conciertos a los escolares y a los presos, cuya educación artística y de todo género está tan rígidamente programada. Cuatro artistas dieron conciertos de cámara a los presos de la Penitenciaría. Ejecutaron música escogida, porque no iban a embrutecerlos, sino a purificarles el alma. El auditorio se formaba de pobres hombres que jamás despertaron de su sopor, con las manos culpables de graves delitos, el alma entenebrecida y las frentes agobiadas de sombra y de vergüenza. Estaban en la sala, silenciosos, sacudidos por fuerzas más terribles que sus pasiones. Los músicos atravesaron las interminables ringleras de celdas, donde se marchitaban aquellas vidas inútiles.³

UN CLÁSICO Y POPULAR MALENTENDIDO

—Como a eso de la oración,
aura cuatro o cinco noches,

vide una fila de coches
contra el tiatro de Colón.

La gente en el corredor,
como hacienda amontonada,
pujaba desesperada
por llegar al mostrador.

Allí a juerza de sudar,
y a punta de hombro y de codo,
hice, amigazo, de modo
que al fin me pude arrimar.

Cuando compré mi dentrada
y di vuelta... ¡Cristo mío!
estaba pior el gentío
que una mar alborotada.

Era a causa de una vieja
que le había dao el mal...
—Y si es chico ese corral,
¿a qué encierran tanta oveja?

—Ahí verá: por fin, cuñado,
a fuerza de arrempujón,
salí como mancarrón
que lo sueltan trasijao.

[...] Llegué a un alto finalmente,
ande va la paisanada,
que era la última camada
en la estiba de la gente.

Ni bien me había sentao,
rompió de golpe la banda,
que detrás de una baranda
la habían acomodao.

Y ya tamién se corrió
un lienzo grande de modo
que a dentrar con flete y todo
me aventa, creameló.

Atrás de aquel cortinao
un dotor apareció,
que asigún oí decir yo,
era un tal Fausto, mentao.

[...] Pues como le iba diciendo,
el dotor apareció,
y en público se quejó
de que andaba padeciendo.

Dijo que nada podía
con la cencia que estudió,
que él a la rubia quería,
pero que a él la rubia no.

Que al ñudo la pastoriaba
dende el nacer de la aurora,
pues de noche y a toda hora
siempre tras de ella lloraba.

[...] Que cansado de sufrir,
y cansado de llorar,
al fin se iba a envenenar
porque eso no era vivir.

El hombre allí renegó,
tiró contra el suelo el gorro,
y, por fin en su socorro,
al mismo diablo llamó.⁴

Cuando en mi infancia leía los versos del *Fausto* de Estanislao del Campo, disfrutaba inmensamente imaginando al gaucho que asiste al Colón a presenciar el estreno de la ópera de Gounod (y relata luego en su lenguaje la experiencia a un “compatriota”), contempla los “coches” sobre la calle Libertad, es empujado en las boleterías de Tucumán y sube por la escalera de mármol de la entrada de Viamonte. Grande fue la desilusión al saber que la acción de este extraordinario poema transcurre en el “Viejo Colón”, el primitivo teatro que daba a la actual Plaza de Mayo.

Pero cuando Del Campo habla del tiatro de Colón, sólo quienes saben que en 1866 el actual edificio no existía pueden evitar la confusión: consultadas al respecto, muchas personas admitieron compartir aquella infantil confusión. Valga entonces la cita de algunas estrofas iniciales, por tratarse, además, de una de las mayores piezas de la literatura nacional.

ALGUNAS RAREZAS

El beso del hada

En el oscuro palco del Teatro acodados
mirábamos las hadas grácilmente danzar,
y al igual que sus cuerpos por el aire elevados,
en tu alma danzaba un secreto pesar.

Absorta en los violines, apenas sonreías,
al compás yo escuchaba tu corazón latir.
Era de amor tu pena, porque ya lo sabías:
la mañana siguiente me vería partir.

De la música leve de pronto el embeleso
vino a romper tu labio con feérico beso
mientras sobre tus ojos cerrábase el telón.

¡Beso de hada que siempre te recuerda conmigo,
beso profundo y triste cuyo único testigo
fue aquel oscuro palco del Teatro Colón!

Este soneto, de un estilo tardíamente modernista, es parte del libro *Impresiones de viaje* (1932-1937), colección de recuerdos en verso y prosa de Atilio M. Gil Parrán, prolífico poeta y cronista español nacido en Santander y muerto en Nueva Delhi en 1940, a la edad de 31 años. A lo largo de su corta vida recorrió el mundo, volcando luego sus agudas observaciones y sus poemas en varios cuadernos de crónicas.

El beso del hada alude al ballet homónimo, una de cuyas funciones presencié Gil Parrán en ocasión de su estreno porteño, en 1936. La obra de Igor Stravinsky con coreografía de Bronislava Nijiska es una suerte de homenaje a Tchaikovsky, y fue dirigida en esa oportunidad por el compositor. Hemos incluido este soneto por aparecer como una rareza entre las páginas inspiradas en el Teatro Colón, ya que Gil Parrán es un autor prácticamente ignorado en nuestro país. Su tono, que hoy suena algo cursi, responde al gusto de la época y recuerda vagamente los versos de Lugones sobre obras musicales.

La novela *En la fuente de los bailarines*, de la argentina Hilda Guerra, fue publicada en 1976, y su dedicatoria está hecha “a la memoria de los nueve bailarines muertos trágicamente el 10 de octubre de 1971”. Miguel —el protagonista— es un médico que se enamora de una integrante del Ballet del Colón llamada Ana María, compañera de los ya fallecidos. Entre los vaivenes de la relación (él está casado y ella es cortejada por un compañero) y los demás elementos de la trama, Guerra introduce párrafos referentes al Teatro y a sus nueve “mártires”.

[...] Allí estaba su hermosa bailarina con los ojos inmensamente tristes; rindiendo homenaje a sus compañeros muertos en esa tragedia aérea que destruyó la vida de nueve de nuestros mejores bailarines, cuya imagen representa esa escultura.

Cruzaron lentamente la plaza, se dirigieron hacia Tucumán. Estaba desierta, el bar donde hacen riquísimos panqueques permanecía cerrado, como si al cesar Tribunales hubiese terminado toda actividad allí. Miguel pasó el brazo por su hombro, la atrajo, hubiera dado cualquier cosa por alegrarla; ella le apretó la mano y con voz apagada dijo: “Eran mis amigos, estaban en lo mejor de su carrera. A veces el dolor es tan profundo que nos cuesta salir a escena. Nunca podré hacer El lago de los cisnes, pertenecía a mi mejor amiga, ¿sería traicionarla! Al principio estábamos perdidos, no podíamos recomenzar, alguno tomaba la iniciativa, trataba de apuntarnos. Éramos robots, hasta que al final el artista venció y nos olvidábamos, pero en los camarines nos sobrecojía nuevamente la angustia. A Pochi la teníamos que empujar para salir. Al comenzar y finalizar las funciones andábamos como muñecos sin cuerda. El público es muy sabio, trataba de alentarnos, ¡no merecíamos los aplausos! Se comentó que hasta el director de la orquesta lloró la primera vez.”⁵

El Teatro Colón también ha visto reflejada su presencia en el arte popular, y específicamente en un tango: *Noches de Colón*, que con el título de *Mis noches de Colón* fue cantado por primera vez en la revista *En el Maipo* no hace frío (¡!) el 24 de septiembre de 1926. En la ocasión lo interpretó Vicente Climent.

La letra de Roberto Cayol con música de Raúl de los Hoyos es el lamento de un dandy venido a menos, que tras haber disfrutado de veladas gloriosas añora todo aquello en medio de la desgracia. Podría pensarse que las “noches de Colón” a las que se alude eran las de los bailes de Carnaval, que convocaron en la década del '30 a las más destacadas figuras del tango, pero la alusión a la fría estación del año se encarga de despejar dudas.

También los goces que da el dinero
en otros tiempos los tuve yo
y en las veladas del crudo invierno
en auto propio llegué al Colón.
Por los gemelos acribillado
supe a las damas interesar,

mientras lucía desde mi palco
el blanco peto del rico frac.

¿A qué vuelve a mi memoria
la miseria a renovar
el recuerdo de otras horas,
si hasta el aire cuando pasa
trae la sorda risa helada
de la que así me perdió?
Yo le di el amor más noble
y mi hogar, mi vida entera;
yo por ella perdí el nombre
y pensando sólo en ella
fui de todo, hasta ladrón.

Los paraísos del alcaloide
para olvidar la yo paladié
y así en las calles, como soñando,
hecho un andrajo me desperté.
En las grandezas que da el dinero
no pongas nunca tu vanidad,
que mi fortuna fue como un sueño
y traicionera mi realidad.

¡Cuánta plata en las carreras
junto a ella dejé yo...!
¡Qué de amigos en mi mesa
de mantel de puro hilo
que se fueron como el vino
que mi mano les brindó...!
Son más crueles que el invierno
del destino los rigores...
¡Gran señor y pordiosero,
yo también tuve mis cobres
en mis noches de Colón!

Tampoco el folklore fue ajeno a la importancia del Colón, y así como el canto y la danza popular tuvieron en él su espacio, él lo tiene en la música nacional. Se lo debemos a los Hermanos Ábalos, autores e intérpretes de este originalísimo tema llamado *El gatito de Tchaikovsky*, cuya melodía es una adaptación al ritmo del gato de un fragmento de El lago de los cisnes. La letra —que como la de tantos gatos recurre a la polisemia de la palabra— tiene un valor agregado si se recuerda que sus autores efectivamente pasaron por el escenario del Colón como invitados especiales en la función de *El Conventillo de la Paloma* ofrecida el 5 de diciembre de 1953 (véase capítulo Un desfile...).

Por Sumalao
o por Mailín,
muchos gatos de allá,
esos que son del violín.

A este gatito lo había encontrao
en la sinfónica del Colón.

Le dije así: “Vamos ya,
que a Santiago voy”.

“Yo te haré retozar
con los gatitos de allá.”

Para silbar o cajonear,
para silbar o cajonear,
cualquier tono es igual:
sol, la, si, do, re, mi, fa.

Para silbar o cajonear
este gatito de sol y sol
recopilao en el Colón
está acriollao en el Mailín
y hasta en Sumalao.
¡Cómo lo hacen sonar
los violinistas de allá...!

LA MAYOR

Este capítulo, a través del cual se ha transitado por escritores y obras de diversos géneros, estilos y calidad, impone ser cerrado con la mejor de todas las piezas que el Teatro Colón inspiró. El gran teatro merece ser leída de punta a punta, pero reproducir algunos de los segmentos en los que Mujica Lainez nos pasea por rincones del edificio, rincones que tenemos la impresión de no haber visto nunca, es casi una obligación.

Gracias a la anécdota que el escritor protagonizó —llegada en el relato de Noemí Souza— se habrá podido apreciar una de las caras más antipáticas de su personalidad. Manucho, como todo gran artista, merece ser juzgado por aquello que lo hace permanecer entre los autores más originales, prolíficos y talentosos que nuestro país ha tenido.

Como quien va a cometer un delito, Salvador subió rápidamente, al sesgo, siete escalones de piedra y, tratando de ocultarse detrás de las anchas columnas que sostienen los herrajes de la marquesina, se despojó, a pesar de que tiritaba, del humillante sobretodo. Era éste una prenda de un gris desmayadamente claro. Debajo, surgió la negrura del modesto traje de etiqueta, ese smoking, obra de un sastrecito de pueblo, que su abuelo le regalara hacía seis meses y que ya empezaba a exigir que le deshicieran los dobladillos. Pero, de inmediato, la gracia que procedía más de sus naturales actitudes que de su figura, víctima aún del desajuste del último estirón, triunfó sobre la inferioridad de la ropa, y cuando avanzó hacia la gran puerta del teatro, la cruda luz de los focos eléctricos anuló los pormenores denigrantes — las solapas mal cortadas, los pantalones de dudosa línea, el sobretodo que en vano pretendía esconder—, para realzar la delicadeza de sus rasgos y el largo de su vacilante silueta. Todavía era demasiado joven Salvador, todavía pesaban demasiado sobre él los prejuicios y las inseguridades propias de los quince años, para comprender que cuando se posee, a tan temprana edad, el privilegio de un físico así, éste logra la magia, como en las historias de hechiceros, de convertir y hermohear la vestimenta más mezquina, y hasta consigue hacerla desaparecer, a fin de que sólo brille, desnuda, la pureza del cuerpo y del rostro. ¿Cómo hubiera podido comprender que si su cuerpo flaco y alto sorprendía por lo desgarbado y como distraído, eso le agregaba un encanto más: la insólita seducción de la fragilidad tierna, que contradecían las proporciones del muchacho? Apenas, vagamente, comenzaba a intuir que era dueño de unas armas congénitas fascinantes, tan preciosas como sutiles, destinadas a ganar perfección; lo que no sabía por el momento, es darles uso; ni se le hubiese ocurrido pensar en ellas. Su única inquietud se concentraba en disimular la vergüenza del sobretodo, evidente intruso en el esplendor del edificio que se le ofrecía, y en defenderse del frío de fines de setiembre, cruel torturador de la noche de Buenos Aires. Antes de que se refugiara en el teatro, al que imaginó, por lo que oyera referir, como un recinto donde la maravilla imperaba y donde la cotidiana realidad no tenía acceso, esa realidad se despidió de él, por medio de un vendedor de

periódicos, quien cruzó corriendo la invisible Plaza Lavalle y gritándole a la niebla que los alemanes y los soviéticos combatían al oeste de Stalingrado. Salvador se tapó el cuello con la mano enguantada, dejó escapar por la abierta boca un vaho que era como otra pequeña bruma, estornudó y entró en la realidad acogedora del Teatro Colón.

El vestíbulo y el hall lo recibieron en medio de un relámpago interminable y victorioso, cuyo centelleo hacía resplandecer la profusión de mármoles, de oros y de colgaduras. Al frente, la escalinata tendida de rojo invitaba a ascender hacia la gloria, entre superpuertas balaustradas y encendidos capiteles, que coronaban la cúpula y sus cristales. Todo se aliaba, en esa atmósfera, para asombrar, exaltar y engreír. El adolescente, que por primera vez ingresaba a aquel mundo de argentina magnificencia, experimentó con simultáneo empuje dos opuestas impresiones: la de bienestar, porque luego de la gélida saña externa, lo invadía una tibieza inmediata, y la de pánico, porque nunca se sintió tan desamparado, tan extraviado, como en ese lugar de majestuoso lujo, al que debía enfrentar solo, larguirucho e inexperto, él, que apareció en la casa de su bisabuela tres días atrás, y que venía de un pueblo de la provincia de Buenos Aires, de San Javier, perdido en la llanura, perdido como él ahora, no entre el metal de áulicos acantos, volutas y cornisas, sino entre el oro de los cereales y la plata de la escarcha, según la ronda de las estaciones y el capricho del tiempo.

Descendieron las luces, subió el Director al podio, abrió la partitura en el atril, hubo un responderse de toses, roncas y leves, francas y tímidas, que precedieron al imponerse del silencio, el cual, como una planta que creciese en el centro de la sala, colosal e invisible, fue invadiendo hasta sus últimos rincones. Luis Moro y Clara Musto se tomaron instintivamente, tácitamente, las manos, en la oscuridad, y el poeta entrecerró los párpados y sintió como si él volara y planease sobre la sala atrayente, absorbente, la sala que a manera de un gigantesco animal mitológico abría las fauces seductoras, al paso que el silencio retrocedía y que empezaba a ascender el preludio del segundo acto.

Parpadean las lamparitas; tiemblan los programas satinados. El público frívolo trata, buenamente, de interesarse, de conjurar la hora de tedio que lo espera. En escasos minutos, caen ciertos párpados, como toldos, y ciertas miradas se vitrifican, se convierten en duros cristales inmóviles. Casi rozándose, conviven en la atmósfera del gran teatro quienes hallan allí la fuente de su felicidad, y quienes encuentran el páramo de su tortura. Wagner pasa, encima de los unos y de los otros, agitando sus negras y largas alas de vampiro.

En el palco vecino, el señor Álvarez Mansilla, de tan formal aspecto, escudriñaba, lo mismo que el adolescente, los palcos inaccesibles, cuyas rejas brillaban en la indecisión de tinieblas y refacciones, como rescoldos a punto de apagarse. Pero él no pensaba en las viudas; las viudas no le importaban un comino; en tal caso pensaría en los viudos, en sí mismo, viudo de Antonieta Pico de Loro, cuya mole episcopal, morada, tunicada, centrada por la cruz de brillantes, se elevaba entre él y las chicas de la bombonería, a quienes el buen señor idealizaba correteando desnudas por esos palcos lujuriosos, acometidas alegremente por sátiros sibaritas de frac.

Doña Ramonita, la que fue hermosa, la que fue modelo de la Academia de Bellas Artes, y que si hoy cuida del toilette de señoras, correspondiente a los palcos bajos de la derecha, cuenta todavía con la prodigalidad del pintor de la Boca, que le paga el departamento, deja de bailar y de canturriar, porque lo estuvo haciendo, sotto voce, con suma gracia, mientras por la abertura de la escalera las excelsas solemnidades de Parsifal se derramaban en su dominio. Estuvo haciéndolo, para entusiasmo del acomodador gallego: cantándole y bailoteándole, meneando las caderas, ya casi octogenaria, con ritmo garboso, y susurrando el “Ay ba... ay ba...” “La Corte del Faraón”. Pero el Hongo descende la batuta y se enjuga el rostro húmedo con el pañuelo. La transpiración le pegotea la camisa. Los cantantes, de acuerdo con lo preestablecido, no aparecen a saludar, y algunos de ellos lo deploran, mas lo callan: refugian su decepcionada ansiedad de aplauso en el machacado concepto de que han contribuido a un espectáculo de honda trascendencia religiosa, de que son como sacerdotes y sacerdotisas... y de que si Wagner lo fijó así ¡qué se le va a hacer! Hay que cumplir con el arte y reverenciar a la Musa Euterpe, la de la Música (Musa de la Música, paradójica e insalvable cacofonía). Ya se abren las puertas de los palcos. ¡Vamos, Doña Ramonita, a reposar, se terminó la fiesta!

- 1 Ocampo, Victoria. Diálogo con Mallea. Ediciones Sur, Buenos Aires, 1969, págs. 66-67.
- 2 Abós, Álvaro. Al pie de la letra. Guía literaria de Buenos Aires. Grijalbo Mondadori, Serie Lecturas Argentinas, Buenos Aires, 2000, págs. 102-103.
- 3 Martínez Estrada, Ezequiel, La cabeza de Goliath. Emecé, Buenos Aires, 1947.
- 4 Campo, Estanislao del, “Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio El Pollo en la representación de esta ópera”. Sopena, Buenos Aires. En Secchia, Ofelia, Antología de la poesía gauchesca. El Bagual, Buenos Aires, 1979.
- 5 Guerra, Hilda, En la fuente de los bailarines. Crisol, Buenos Aires, 1976.

13. EL MINUTO FATAL

Distracciones, accidentes y otros percances en escena



La infalible: Nilda Hofmann

Hayan incursionado en ella o no, los músicos —sin excepción— reconocen que indiscutiblemente la ópera es el género más difícil de todos. Para los cantantes es una exigencia enorme memorizar largos tramos de música y de palabras en un idioma que la mayoría de las veces no dominan, sea francés, italiano, ruso, inglés o checo; a esto hay que sumarle la escena, la interacción con otras voces, las dificultades que pueden tener para escuchar a la orquesta o para ver al director... Por su parte, los maestros concertadores enfrentan el desafío de conciliar lo que sucede en el escenario y en el foso. Y los directores de escena tienen que crear una puesta original sin modificar sustancialmente el libreto y tomando en cuenta todas las dificultades ajenas que ya mencionamos.

Sumando a lo dicho las restricciones que imponen iluminación, vestuario, maquillaje y decorados, el resultado es un complejísimo engranaje dentro del cual un pie que trastabilla, un cambio de escenografía a destiempo, una palabra que se pierde en el olvido o cualquier otra clase de distracción pueden generar situaciones imprevistas, algunas veces cómicas, otras veces “trágicas”: en presencia del público, el cantante siente que los minutos se alargan indefinidamente, y en muchos casos apela a los más estrafalarios recursos para salvar la situación. Como el tenor del Teatro Colón que al salir a cantar “Ebben? Che diavol fatte?” ante un olvido repentino sacó a relucir un “Lará? Laralalaira?” Increíble, pero real. Fue en una Traviata al aire libre.

Radamés de entrecasa

Para la gran mayoría de los cantantes, ninguna precaución es superflua cuando se trata de proteger su instrumento de trabajo. Si el ámbito en el que tienen que cantar es especialmente frío o húmedo, las precauciones serán mayores. El teatro de la ciudad brasileña de Porto Alegre era pródigo en corrientes de aire, según descubrieron al llegar los artistas del Teatro Colón que brindarían allí su *Aida* en el '91. El más preocupado por el constante venticello sería sin duda el tenor principal: el traje de Radamés, con su pollerita cortona y el petto, que por más dorado y repujado que fuera no proporcionaba un gran abrigo, podía dejar entrar perfectamente un resfrio del que la capa tampoco lo protegería. Entonces resolvió tomar medidas propias.

El día de la función apareció en el teatro luciendo una camiseta —una de las clásicas de hombre sin mangas— que tenía decidido usar en escena: por delante, quedaría casi completamente oculta bajo el petto; por detrás, la capa del guerrero disimularía el resto.

Los nervios, el cansancio, la tensión de una sala nueva, algo hubo que convirtió la precaución en un mayúsculo descuido. En la escena triunfal, con toda la grandilocuencia de que Verdi es capaz, Radamés fue recibido con pompa y circunstancia. De pronto, alguien del elenco largó una carcajada por lo bajo: el glorioso guerrero se había olvidado de ponerse la capa, y la tela blanca de la musculosa se lucía abarcando toda su espalda.

Por el momento, los únicos que advertían lo moderno del vestuario del cantante eran los que estaban sobre el escenario, ya que aquél permanecía de frente al público. Y les era imposible contener la risa, más teniendo en cuenta que probablemente Radamés no se hubiera percatado todavía. Mabel Veleris, aquella Aida, cuenta:

“No quedó nadie en el escenario (figurantes, Amneris, el barítono) que no se haya tentado... Nino Meneghetti [Ramfis] se agarraba del bastón, el Rey de donde podía, la Amneris del asiento, todos los del coro y los figurantes estaban muertos de risa.” Tanta carcajada reprimida amenazaba con mandar al demonio la susodicha grandilocuencia verdiana: “Yo estaba con la famosa almohadita con la corona del Radamés, y se me movía todo”, continúa la soprano.

Lo más grave era que se acercaba el momento en que el tenor, para recibir la ofrenda que le iba a entregar la princesa Amneris, debía volverse hacia el telón de fondo. Había que hacer algo: el triunfador, más que quedar de espaldas al público, estaba por quedar de camiseta al público. Por suerte, la ayuda no se hizo esperar; un figurante irrumpió presuroso en escena y cubrió con la capa los hombros de Radamés.

¿Se habría dado cuenta el público? Después llegaron los comentarios de los familiares que presenciaron la función. “Sí (corroboró entonces una pariente), desde la platea se veía una cosa rarísima, algo blanco entre todo el dorado y el cuero...” Pero la chica no lograba darse cuenta de por qué la ofrenda de Amneris temblaba tanto en la famosa almohadita.

A la hora señalada

Pensándolo bien, lo más lógico es que en los minutos previos a una función esos descuidos tengan lugar. Repasar la música, el texto, las tan variables indicaciones escénicas y musicales de un rol, por pequeño que sea, absorbe al máximo la concentración de un ser humano, y es difícil ocuparse de detalles nimios en relación con tamañas responsabilidades. Por eso, en general hay una persona de la sección vestuario que se encarga de controlar que todos se hayan despojado de aros, pulseras, collares. Y relojes.

En el marco de una función de *La bohème* cuyo año no se recuerda, quien interpretaba al jefe de los soldados esperaba su turno para intervenir en la escena encabezando el desfile militar. Faltando apenas segundos, el jefe de Escenario (la persona responsable del control todos los movimientos) advirtió un brillo extraño en la muñeca izquierda del cantante: se había dejado puesto el reloj.

Como el ruido le impedía al jefe de Escenario ser escuchado sin tener que gritar, medio desesperado llamó por señas al cantante y cuando éste le dirigió la mirada, se golpeó varias veces la muñeca izquierda con el dedo índice. El otro se miró la propia, contestó: “¡Las diez y cuarto!” y salió a escena muy tranquilo.

Home delivery

Corrada Malfa, la infaltable soprano de tres décadas en el Teatro Colón, subió a aquel escenario tan familiar cargando una bandeja llena de empanadas, tarea que debía cumplir su personaje en *El matrero*. Pero ese suelo firme resultó traicionero; entre una tabla y otra había una hendidura, que quedaba oculta por una alfombra.

Confiada, la cantante dio un paso infortunado, trastabilló y cayó hacia adelante. Las empanadas volaron rumbo al foso de la orquesta, y ése fue el destino más digno que hubieran podido tener, porque no se trataba de piezas de utilería, sino de —y esto no puede dejar de sorprender— auténticas empanadas tibias y crujientes que el Colón aportaba para cada función. Y es conocido el buen diente de los músicos de orquesta...

Otra rodada había sufrido Malfa años antes, pero esta vez no sola. Haciendo *I pagliacci*, Ricardo Catena (que hacía el Tonio) abrazó a Nedda, justo cuando pisaba la manzana que había estado mordisqueando su personaje el jorobado. Los dos rodaron por el suelo, por supuesto sin dejar de cantar ni de seguir las indicaciones del maestro Bonifanti, el director.

Bomberos por cuatro

La Clemenza di Tito de 1969, que contaba en su elenco con Teresa Berganza, Renzo Cassellato y Heather Harper, tuvo además una intervención actoral tan fugaz como descollante: en plena función se vio a un bombero cruzar el escenario de una punta a la otra con el casco en la mano, ante la sorpresa y la risa del público. Quién sabe si los cantantes lo habrán advertido. Y no se trataba del primero: el 13 de septiembre de 1910 algo exactamente igual había sucedido durante una representación de *Lohengrin* en castellano por una compañía española.

Cuando se ensaya, salvo en las dos o tres oportunidades previas a la función, no hay prácticamente restricciones en los teatros para el acceso al escenario: los coreutas se sientan allí a escuchar, los demás solistas comentan en los laterales, los carpinteros acomodan la escenografía. Muchas veces el que ronda el escenario sin intervenir en la obra no está atento a la diferencia entre ensayos y funciones. Pero en los tiempos actuales, y en virtud de los caprichos de los régisseurs “modernos”, a pocos les extrañaría ver aparecer un bombero en el palacio de un emperador romano durante una ópera de Mozart.

Alguno de esos dos anónimos bomberos hubiera sido más que necesario en el Colón cierta noche de 1968. Se daba *I quattro rusteghi (Los cuatro campesinos)* de Ermanno Wolf-Ferrari; en el elenco, Víctor De Narké (“El Negro” para sus compañeros) y Giampiero Mastromei, entre otros no menos reconocidos intérpretes. En medio del segundo acto, cuya acción transcurre en el comedor de la casa de Lunardo, todos cantaban muy compenetrados cuando vieron que el brasero que habían puesto al costado del escenario comenzaba a arder.

El peligro natural que implica el fuego en cualquier situación se hace varias veces más grande en los teatros, por ser los suyos materiales altamente inflamables. Dado que no había tiempo que perder, entre bambalinas algunos empezaron a llenar baldes con agua, recipientes que Mastromei y De Narké cargaban y vaciaban sobre las llamas, por supuesto sin interrumpir la música pero teniendo que alterar por completo la acción. Aunque era una muestra evidente de sangre fría y desenvoltura teatral, algún espectador habrá pensado que tantos baldazos eran un poco traídos de los pelos.

Años antes, en medio de una función de *Tosca* ofrecida en el Colón en la década del '40, las velas prendidas sobre la mesa cerca de la cual Tosca mata al barón Scarpia cayeron al suelo tras el asesinato, y una cortina cercana empezó a arder. Entonces entró en escena uno de esos lacayos de anacrónicas libreas que se encargan de acomodar el telón cuando cae, y munido de un recipiente con agua se ocupó de apagar la fogata. Scarpia, inmutable.

LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS

Cuando no son los animales (a los que ya hemos visto hacer de las suyas) o las brasas, los elementos mecánicos que se ponen en juego a la hora de una representación teatral, tanto dentro como fuera del escenario, pueden hacer pasar un mal momento a los implicados, y a veces también (por qué no) un rato de diversión al público. Proseguiremos con este accidentado capítulo narrando dos casos de éstos.

I. Perjuicios de la televisión

El mismo Víctor De Narké que debutó en el rol de bombero en la anécdota anterior era el Comisario en *El caballero de la rosa* de Richard Strauss (año 1978), versión que contaba con un elenco encabezado por Evelyn Lear y con la dirección del fallecido Peter Maag. No pudiendo cantar una de las funciones, De Narké debió ser reemplazado por su doble, un muchacho inteligente pero que no acreditaba ni remotamente la experiencia del “Negro”. Para colmo de males, el papel del Comisario es prácticamente puro texto, y en casos como ése la más mínima laguna puede

convertirse en océano. Afortunadamente, en la casilla del apuntador estaba nuestro amigo Claudio Guidi-Drei, tan idóneo como avezado.

Por aquella época, los nuevos tiempos habían impuesto reemplazar el tradicional espejo que los apuntadores usaban desde siempre para ver al director de orquesta (cuestión fundamental al momento de indicar las entradas al cantante en el momento preciso) por un monitor de televisión que transmitía la imagen del concertador.

La función comenzó. A su turno, el joven Comisario entró en escena, confiado en la pericia del apuntador. En ese momento, la silueta de Peter Maag en el televisor se transformó en una invariable serie de rayas. Sin ver al director, Guidi-Drei no podía darle los pies correctamente. Enseguida se le ocurrió avisar por teléfono a los técnicos. Error: el teléfono tampoco funcionaba. “Como pudimos llegamos al final”, recuerda el ex maestro interno. El incidente sirvió para poner a prueba el aplomo del debutante Comisario y para demostrar al apuntador que la máquina domina al hombre. “De ahí en adelante por las dudas yo siempre llevaba el espejo”.

A modo de corolario cabe citar la acertadísima frase de un tal Giuseppe Verdi: “Torniamo all’ antico e sarà un progresso” (“Volvamos a lo antiguo y habremos progresado”).

II. El gran debut

La puesta en escena de *Aurora* que presentó el Colón en 1983 (a cargo de Fernando Heredia) tenía como elemento clave el disco giratorio con el que cuenta el escenario del Teatro. Para la aparición del coro en una de las escenas, los integrantes se ubicaban sobre la plataforma en la parte oculta tras un decorado, y al girar el disco, justo antes de empezar a cantar, quedaban de frente al público y al director, Juan Emilio Martini, que les daba la entrada.

En una de las funciones Martini dio la entrada y se detuvo, sorprendido. “¿Y el coro?”, se preguntó. El coro permanecía invisible: el mecanismo que hacía girar la plataforma había fallado. Lógicamente, los cantantes, que no podían verlo, vacilaron. Todos, menos un tenor joven, que logró asomarse desde su puesto y seguir la batuta, resultando la única voz que resonó en la inmensa sala. Aquella inesperada actuación como solista era una de las primeras en su carrera, pero no sería la última. Hoy Raúl Giménez es un tenor de fama internacional que ha cantado primeros papeles en el Colón y en otros teatros del mundo.

EL TIRO POR LA CULATA

I. Palazo mortal

La misma producción de *Aurora* nos ha legado otra anécdota. Esta ópera, la primera obra de un argentino que se representó en el Colón a fines de su primera temporada (aunque en esa oportunidad fuera cantada... ¡en italiano!), cuenta los amores de la muchacha homónima, hija del teniente del ejército realista, y Mariano, un novicio cordobés. No consituye a esta altura ninguna novedad decir que prácticamente todos hemos cantado música de Panizza sin saberlo: la Canción a la Bandera que se oye en las escuelas es parte del “Intermezzo épico”.

Mabel Veleris era la *Aurora* de esa producción. Ella relata lo que le sucedió cierta vez. “En el último acto Mariano y Aurora se enfrentan con los realistas que vienen persiguiéndolos. Era un escenario giratorio con un gran árbol en el medio, donde había un sector de luz.” Allí mismo Aurora debía caer mortalmente herida por un disparo ejecutado fuera de escena. Todo estaba dispuesto para la agonía. Todo, menos el disparo. “Y el tiro no venía... se les había trabado a los muchachos; entonces yo me iba para atrás y hacía como que miraba si venía alguien, volvía... y el tiro no venía, y yo me tenía que morir, y la música seguía sonando. Hasta que la persona encargada de tirar golpeó con un palo en el escenario, se produjo un gran ruido y pude caer herida en el lugar en el que tenía que caer.” Mabel fue la primera y única Aurora de la historia que no murió de un balazo sino de un palazo, y dado a distancia.

II. El apuntador furtivo

Sin poder soportar la idea de vivir sin su Charlotte, el joven Werther de la ópera de Jules Massenet se suicida, igual que el personaje de Goethe en cuya novela está basada. El disparo con el que el protagonista se da muerte es ejecutado (habitualmente y según la partitura) fuera de escena, pero en un teatro de las dimensiones del Colón esto

resulta poco impactante. Para revertir la situación, el régisseur había decidido que el autor del disparo que iba a “matar” a Albert Lance fuera el apuntador desde su buca. No era una mala idea, después de todo.

Para evitar un innecesario gasto de balas de salva, en los ensayos el disparo era prudentemente omitido. Por eso nadie imaginaba lo que iba a suceder el día del estreno. Claudio Guidi-Drei empuñó el arma, apuntó y disparó.

Quedó sordo y ciego por unos instantes: el ruido lo aturdió y el humo invadió la casilla, mientras el público miraba salir un extraño vapor gris del pequeño recinto sin explicarse su origen. Evidentemente, la idea era buena únicamente en teoría. “Después se convencieron, y lo hacían del costado”, concluye el estoico maestro.

III. Los muertos que vos matáis

Tosca es una ópera que —según la tradición de los teatros— suele ser tan problemática como La forza del destino, ya que el argumento conlleva la necesaria puesta en escena de varios “trucos”, como la persecución de Scarpia que alguna vez provocó el incendio de la cabellera de Tosca, el suicidio de la soprano y la muerte de Mario Cavaradossi. Fue en una función de la temporada 1978 en el Colón que esta escena dio un giro inesperado al argumento.

Recordemos la situación del final: Tosca, tras haber obtenido de Scarpia el salvoconducto y la promesa de que Mario será fusilado con balas de salva, lo apuñala. Pero el tirano consuma su póstuma venganza: los soldados disparan con balas auténticas. Cavaradossi cae muerto y su amante, tras comprobar que ha sido engañada, se arroja a las aguas del Tíber desde la torre del Castel Sant’Angelo para unirse al destino de Mario.

Después de que le hubieran disparado, el tenor Giorgio Merighi yacía “muerto” cuando advirtió una humedad repentina en una de sus mejillas. Disimuladamente se llevó la mano al rostro y comprobó que una de las balas de fogeo de los soldados-actores le había provocado una herida. Merighi se aterrorizó, “resucitó” y abandonó el escenario a la carrera, sin ningún remordimiento por dejar a Gilda Cruz-Romo, la Tosca, llorando un cadáver inexistente.

No se incluye en este capítulo la interminable lista de “lagunas” que han relatado las personas entrevistadas: lo anecdótico de esos olvidos está más que nada en el momento de vivir esa espantosa sensación de vacío, eternidad y desnudez de la que se habló al principio. Este paseo por los imponderables que han hecho sufrir a cantantes, directores y maestros internos en las veladas del Colón terminará con el relato de un par de “fallas humanas” y sus consecuencias.

Su peso en oro

¿Cómo hace un cantante que tiene una intervención fuori scena (detrás de la escena) en una ópera para saber en qué momento entrar, si no puede ver al director? Ahora se cuenta con monitores, pero antiguamente la única alternativa era que un maestro interno apostado ad hoc se lo indicara. ¿Y si algo le impide al cantante ver al maestro interno? La situación entonces es difícilmente salvable.

En la Segunda Escena de *El oro del Rin*, inicio de la Tetralogía wagneriana, Freia —la diosa de la juventud— se halla en poder de los gigantes Fasolt y Fafner como “pago” por haber construido ellos el Walhalla para Wotan (el palacio de los dioses). Cuando ya ha salido de escena en brazos de sus captores, Freia debe pedir ayuda. El maestro Ricci (ubicado en uno de los costados) siempre esperaba ver venir a Freia para darle la indicación. Una vez contempló desesperado cómo Fasolt y Fafner la sacaban por el costado opuesto, sin que él pudiera verla. Ricci se alivió al escuchar el seguro “Retter! Helft!” de Nilda Hofmann; para ella con sólo escuchar la armonía era más que suficiente.

“Yo escuché a la orquesta y entré”, cuenta hoy con toda naturalidad. Por algo Hofmann, la soprano que había debutado en el Colón siendo prácticamente una niña, despertaba la confianza de todos allí, tanto que nunca en su carrera se previó reemplazarla. La única vez que se enfermó suspendieron la función.

Y a sus plantas abierto un telón...

En otro capítulo se narra el papelón que protagonizó un cantante al insultar sin saber de su presencia al revisor de *Celos, aun del aire, matan*, ópera del barroco Juan Hidalgo. Ya habiendo sido estrenada esta producción, otro solista se despachó también con una de las suyas: tenía que salir a escena junto con Luis Gaeta, y apenas minutos antes del momento indicado se fue por el pasillo. Gaeta creyó que volvería, pero el otro no retornó. El barítono tuvo que salir solo y cantar su línea y la del ausente.

¿Se trataba de una ópera maldita? El día del estreno deparó el accidente mayor, y nadie que haya participado en esa puesta deja de recordar esa fecha como una de las más memorables de su carrera. Y todo por culpa de una guerra...

El argumento tramado por Calderón de la Barca es una fábula mitológica. Cuenta las desventuras de Aura, ninfa consagrada a la casta y terrible Diana que es transformada en aire para quedar libre del castigo de ésta, ya que Aura se ha enamorado de Eróstrato y ha roto su promesa de virginidad. La ninfa luchará por unirse a su amado y Diana por impedirlo. Tanto la puesta en escena como el vestuario, los decorados y la iluminación estaban a cargo de Ariel Bianco, que había combinado cuidadosamente todos los elementos, dando a algunos personajes un contenido simbólico a través de atributos visuales. En el caso de Diana, por ejemplo, para Bianco se trataba de una figura de energía arrasadora, y su fuerza se materializaba en el vestuario y el maquillaje, con reminiscencias de la sevillana Virgen de la Macarena, pero totalmente calva y con una medialuna en la frente que representaba una luna creciente o los cuernos de un toro, según se la mirara. Tenía puestos también altos coturnos, empuñaba un bastón y cargaba una larga cola llevada por cuatro enanitos. Así vestida Diana —la soprano Mabel Veleris—, con el pálido maquillaje y bajo los reflectores de la puesta de luz, su aparición en la primera escena resultaría una visión escalofriante.

Era junio del año 1982. La guerra de Malvinas estaba a días de su final, pero aún estaba vigente la práctica que el gobierno de facto de Galtieri había dispuesto: antes de cada función la orquesta debía ejecutar a telón cerrado el Himno Nacional, cantado desde luego por el coro de los espectadores. La novedad implicaba que se diera al director de la orquesta la señal para ejecutar la canción patria y, una vez terminada su ejecución, la indicación de levantar el telón. De manera que entre una y otra seña, el lapso que ocupaba el Himno era aprovechado por los artistas, técnicos y demás personal responsable del espectáculo para recorrer el escenario cuidando los detalles de último momento (nunca faltaba un clavo que asegurar, una puntada que dar, una indicación que marcar...). Pero siempre se iban despejando las tablas sobre el “Sean eternos los laureles...”

Por una confusión entre las dos señales, esa vez el telón se abrió antes de que el Himno fuera ejecutado. El cuadro era dantesco: cantantes, modistas, peluqueros, jefe de Escenario, maquinistas, maquilladores, coreutas, enanitos: todos intentaban disimular lo absurdo de la situación (mientras que por su parte el público miraba absorto). La gente de los talleres, poco habituada a la exposición, hubiera querido escapar, pero el deber patriótico se imponía: ellos también debían entonar el Himno. Luis Gaeta recuerda al director del coro, el maestro Valdo Sciammarella, parado y cantando muy solemnemente, y junto a él un carpintero con el martillo en la mano, en idéntica actitud.

Mabel Veleris, subida a los monstruosos zapatos de Diana, se dio vuelta hacia el público (no podía cantar el Himno de espaldas). Y así el efecto previsto quedó totalmente arruinado: con la blanca y uniforme luz de ensayo, la diosa, con su gorra de goma y sus cejas falsas, más que impactante resultaba inevitablemente ridícula. Una vez terminado el Himno, la ópera dio comienzo, pero después de lo que se había visto, muy poco temible podía resultarle la Diana de Calderón al gran pueblo argentino. Salud.

Felipe BOERO: El matrero. C. Caligiuri, E. Sarramida, E. Cittanti, N. Carmona, A. Cantelli.

Director de orquesta: Juan Carlos ZORZI.

Abril de 1976

Ruggero LEONCAVALLO: I pagliacci. A. de A. Pacheco, E. Cittanti-R. Catena, D. Peyrano-C. Malfa, I. Pasini, E. Espósito-J. Crea, S. Tulian-J. Foscolo.

Director de orquesta: A. BONIFANTI. Régie: M. C. Troisi. Decorados: H. Basaldúa. Vestuario: A. Durañona y Vedia.

Septiembre de 1957

Ermanno WOLF-FERRARI: I quattro rusteghi (Los cuatro campesinos). W. Ganzarolli, L. Bartoletti, G. Sciutti, G. Mastromei, J. Nait, I. Ligabue, V. De Narké, R. Cesari, S. Zanolli, R. Sassola, T. Zlatar.

Director de orquesta: Francesco MOLINARI-PRADELLI. Régisseur: F. Crivelli. Escenografía y vestuario: P. Pizzi.

Agosto de 1968

Héctor PANIZZA: Aurora. Mabel Veleris, Liborio Simonella, Ricardo Yost, Nino Bianchi, Martha Millán, José Crea.
Director de orquesta: Juan Emilio MARTINI. Director de escena: Fernando Heredia. Escenografía y vestuario: Luis Pedreira.

Junio de 1983

Jules MASSENET: Werther. A. Lance, R. Crespín, A. Mattiello, O. Chelavine, V. De Narké, N. Cuttone, G. Gallardo, J. Crea, T. de Igarzábal.

Director de orquesta: Jean FOURNET. Director de escena: Maurice Jacquemont. Escenografía H. Basaldúa. Director del Coro de Niños: V. Sciammarella.

Junio de 1965

Giacomo PUCCINI: Tosca. G. Cruz-Romo, N. Carini, G. Merighi, H. Mastrango, L. Simonella, M. Manuguerra.

Director de orquesta: Miguel Ángel VELTRI-Mario PERUSSO. Director de escena: Filippo Crivelli.

Julio de 1978

Richard WAGNER: Das Rheingold (El oro del Rhin). H. Janssen, A. Mattiello, H. Di Toto, S. Svanholm, J. Danton, E. List, F. Destal, N. Hofmann, E. Cavetti, L. Kindermann-T. de Igarzábal.

Director de orquesta: Erich KLEIBER. Director de escena: Otto Erhardt. Decorados: M. Hofmüller-H. Basaldúa.

Agosto de 1947

Juan HIDALGO: Celos, aun del aire, matan. Estreno mundial de la revisión de Pedro Sáenz. M. Blanco, R. Giménez, R. Cassinelli, M.-E. Brex, M. Rosa Farré, R. Yost, L. Gaeta, M. Millán-I. Paizy, S. Coppola, N. Kassapian, L. Boero.

Director de orquesta: Antonio María RUSSO. Régie, escenografía, iluminación y vestuario: Ariel Bianco. Coro del Instituto Superior de Arte. Director: V. Sciammarella.

Junio de 1982

Epílogo:

Mar en calma y próspero viaje

La primera vez que entré a la sala del Teatro Colón tuve una sensación extraña: la de encontrarme en un barco, un gigantesco y lujoso crucero. Atribuyo esta impresión a la idea de que los mismos centenares de personas permanecen, al igual que los pasajeros de una embarcación, absortos durante horas en la contemplación de un mismo horizonte, sin poder descender más que por un momento de las múltiples cubiertas, y a que mientras algunos desearían que la travesía nunca terminara, otros se alegran cuando se ha tocado puerto. Y algo de esto comparten quienes sienten al Colón como “una isla”.

Pero la metáfora del barco remite hoy a un aspecto muy distinto, y la isla ha dejado de existir. Nuestro amado Teatro navega desde hace tiempo en aguas densas y tempestuosas, sin que sea posible avistar todavía —desde él o desde la orilla— un puerto feliz. Es verdad que en ese aspecto es parte de una flota de naves que corren igual suerte, pero su caso es más estremecedor que ninguno: no hay estructura más monumental que dé una sensación tal de fragilidad como el Colón. Macizo desde afuera, con su bandera flameando, pareciendo siempre avanzar inexorablemente sobre el mar verde de la Plaza Lavalle; se sabe, sin embargo, que el más ligero golpe de timón puede torcer su rumbo y hacerlo tambalear junto con toda la tripulación.

Queda mantener la esperanza de que los que tienen entre sus manos el destino de ese tesoro lleven a cabo una última maniobra compleja pero segura para salvarlo del naufragio irreparable al que parece encaminarse. La ruta será difícil de transitar. Los vientos soplan con fuerza en las velas y en las aguas.

Margarita Pollini, mayo del 2001

BIOGRAFÍAS

Todas las personas a las que se ha entrevistado para la realización de este anecdotario —ya sean artistas, periodistas o público— tienen tres características en común: una trayectoria difícil de resumir, un afecto infinito por el Teatro Colón y la amabilidad de querer compartirlo. Los resúmenes siguientes tienen la intención de proporcionar datos biográficos sobre ellas, pero también la impresión que dejaron en quien tuvo el inmenso placer de hablar con ellos.

AGOGLIA, Esmeralda

Su nombre figura en la historia del Ballet Estable del Teatro Colón junto con los de sus más destacados artistas. Se formó con Helène Smirnova, Mercedes Quintana, Esmée Bulnes y Michel Borovsky. Luego de pasar por el Conservatorio Nacional de Danzas ingresó al cuerpo en 1942, y ya al año siguiente protagonizó el estreno de El malón. En 1947 se convirtió en bailarina solista, y en primera bailarina dos años más tarde. De allí en adelante fue protagonista de numerosos ballets clásicos y contemporáneos.

Serge Lifar la eligió para su montaje en el Colón de Suite en blanc y Fedra. Esmeralda compartió además escenario con Alicia Alonso, Margot Fonteyn, Tamara Toumanova e Igor Youskievith, entre otros, y José Neglia fue su partenaire en varias oportunidades.

Luego de su retiro como bailarina comenzó una intensa labor en calidad de coreógrafa y directora de compañía. En la década del '70 codirigió el Ballet Estable del Colón, y más tarde sería convocada allí para la reposición de dos ballets.

En 1991 el Consejo Argentino de la Danza le otorgó el Premio María Ruanova. Tras haber sido regente de su disciplina en el Instituto Superior de Arte del Colón, hoy continúa con su labor pedagógica, guiando a jóvenes bailarines, entre los que se destaca Iñaki Urlezaga.

Quien la viera tan simpática, humilde y sencilla no podría pensar que Esmeralda formó junto con Norma Fontenla y Olga Ferri la “delantera” femenina del Ballet Estable durante tantos años. Pero su elegancia y su figura todavía delatan a la gran bailarina.

ARMENTANO, Francisco

Es ingeniero, pero su pasión verdadera es la música, y en especial la voz de Tito Schippa. Gracias a su interés por este cantante, comenzó a investigar el destino de la mayor parte de las grabaciones realizadas por Radio Municipal de las funciones en el Teatro Colón. Cuando recibió del exterior un catálogo discográfico que incluía títulos registrados aquí en la década del '30, se decidió a esclarecer el evidente robo, dado que nadie parecía admitir que ya entonces las funciones eran grabadas. Su incansable “persecución” de funcionarios, críticos, técnicos y otra gente vinculada al Colón lo llevó a hacer público el asunto, y a lograr que se localizara parte del botín.

Amigo de varios cantantes argentinos de la segunda mitad del siglo XX y coleccionista de todo tipo de material sobre el género, su conocimiento del Colón abarca en especial la “otra historia”, la que pocos conocen. La sensibilidad, modestia y generosidad de Francisco contrastan notablemente con sus tristes relatos.

BELFIORE, Liliana

Pedro Valenti Costa la definía como “la alegría de la danza”. Es sin lugar a dudas la más notable bailarina argentina de su generación. Desde los seis años Liliana bailaba incansablemente. Un año más tarde, por iniciativa de una amiga de la familia, se presentó al examen para ingresar al Instituto, y allí estudió con Jorge Tomín y Gloria Kazda. Complementó su formación tomando clases con la gran María Ruanova y Estela Deporte, y en la etapa del perfeccionamiento en el ISA tuvo como maestro a Michel Borovsky.

Una vez finalizada su carrera allí, se presentó al concurso para integrar el Ballet Estable, en tiempos de Ruanova. A los 15 días de haber ingresado (con 19 años), Georges Skibine la eligió para un rol como solista en Dafnis et Chloe. Con ese ballet debutó en el escenario del Colón junto a Norma Fontenla y José Neglia. De allí en adelante siempre bailó en calidad de solista y primera, puesto que oficialmente pasó a ocupar luego de la muerte de Norma.

La enorme trayectoria nacional e internacional de Liliana hoy se proyecta en su Instituto de Danzas “Michel Borovsky”, y también en la disciplina que hoy ocupa parte de su tiempo: la *régie* de ópera. Conocer a la hermosa Liliana Belfiore y saber de esta nueva vocación suya fue descubrir que para un artista incansable no existe la cima.

CATENA, Ricardo

Comenzó su carrera en los escenarios como bailarín de revistas e integrante de la Compañía de Joaquín Pérez Fernández. Dedicado luego al canto, debutó en el Colón en 1951. En esa sala transcurrieron las treinta temporadas durante las cuales abordó roles de barítono, bajo-barítono y bajo (del Figaro de Rossini al Masetto, del Comisario de El cónsul hasta el Marcello de *Bohème*). Elegante, simpático, profesional, Catena dejó pocos roles sin cantar en el Teatro Colón, ya que prácticamente no hubo puesta que no lo contara en el reparto. Realizó paralelamente varias giras por el interior y el extranjero, engrandeciendo su experiencia, y fue uno de los primeros integrantes de la Ópera de Cámara del Colón.

Hoy su vida se reparte entre la enseñanza de técnica vocal y el ejercicio de la pintura, arte en el cual vuelca su controvertida visión del mundo. De un estilo crudo y a la vez poético, los cuadros de Ricardo Catena no pueden dejar indiferente a nadie.

En definitiva, un artista completo, o mejor dicho íntegro.

GAETA, Luis

Su primera actuación en la temporada oficial del Colón se produjo en 1979, mientras era alumno del ISA. Se había formado con el famoso barítono Carlos Guichandut, y gracias a una beca pudo viajar a Italia para perfeccionar su técnica con Tito Gobbi, aquel monstruo que nunca pisó el Primer Coliseo argentino. A su regreso comenzó —con Amelia al ballo de Menotti— una trayectoria ininterrumpida en el Colón, que todavía continúa, y en el transcurso de la cual pasó por casi todos los estilos. Consignar los roles que cantó durante más de dos décadas sería largo e innecesario.

A estas consideraciones tan serias agreguemos que Luis Gaeta tiene un gran sentido del humor, y que su humildad y su cordialidad son tan grandes como su talento de intérprete y la experiencia que acredita.

GUIDI-DREI, Claudio

Compositor y director de orquesta argentino. Egresó del Conservatorio Nacional y luego viajó a Italia, donde se graduó en el Conservatorio Rossini de Pesaro y se perfeccionó en dirección con el maestro Paul van Kempen.

En el Teatro Colón fue en primer lugar maestro apuntador (desde 1963 hasta 1973), para ser nombrado luego director de Estudios en reemplazo del prestigioso maestro Kinsky. En ese cargo trabajó tres años. Más tarde pasó a ser director artístico, y tras su regreso al Teatro Argentino de La Plata (donde también se había iniciado como maestro interno) fue director de Estudios del Colón hasta 1987.

Importantes concursos lo han tenido como jurado. Por su tarea como compositor, prolífica y notable, obtuvo premios del Fondo Nacional de las Artes, la Municipalidad de Buenos Aires y la Nación. Entre sus obras se destacan el *Requiem sin palabras* —ejecutado en varias oportunidades en la Argentina, América y Europa—, las Seis líricas, el ballet *El Trappa* y la ópera *Medea*, las dos últimas representadas en el Teatro Colón.

Con más de 70 años, el Maestro sigue en actividad en su casa de Banfield. Dada la relevancia de su obra y su experiencia en diversos ámbitos, su nombre y su obra merecen una mucho mayor difusión.

HOFMANN, Nilda

El nombre de esta soprano nacida en Roldán —provincia de Santa Fe— es la referencia insoslayable al recordar la primera línea de cantantes que han brillado en el Colón. Siendo una niña se revela como dueña de una voz privilegiada. En la Escuela de Ópera de la institución, a la que ingresó tras una prueba que seleccionó sólo tres de doscientas postulantes, estudia con Editha Fleischer.

En 1946 ya le toca encarnar al Oscar de *Un ballo in maschera* junto a Delia Rigal y Leonard Warren, y el mismo año Kleiber la elige para la *Missa Solemnis*. Ése es sólo el comienzo de una carrera rutilante en la cual será dirigida y elogiada por los más prestigiosos directores (Kleiber, Leitner, Serafin, Klemperer y Furtwängler, entre muchos otros) como intérprete de los roles principales en el repertorio mozartiano y wagneriano, sin olvidar sus creaciones en óperas de Gluck, Rossini, Haendel y Donizetti, ni sus frecuentes intervenciones en conciertos sinfónico-vocales y recitales de cámara. Canta en diversas ciudades de América y en los principales teatros del interior de nuestro país.

Además de la voz fresca, liviana y cálida de Nilda, su belleza la destacó del resto, y hasta despertó el interés de Hollywood. Hoy se dedica a la docencia, transmitiendo a sus alumnos el rigor y la voluntad de trabajo con los que se formó. Conversar con Nilda Hofmann y escuchar sus grabaciones es tener el testimonio ameno y sincero de una época notable en la historia del Colón.

KOSTZER, Kado

Su carrera como director teatral y dramaturgo transcurrió tanto en la Argentina como en Europa, donde fue premiado junto a grandes colegas. Sin duda su más famosa obra es *Familia de artistas*, la pieza que luego de su éxito en Francia lo repitió en nuestro país. También es autor de novelas, y fue periodista en sus comienzos, figurando *Primera Plana*, la legendaria revista cultural, entre los medios con los cuales colaboró.

Con un fino sentido de lo estético y lo artístico, Kado se conmovió al conocer a la familia Martinoli, y —percibiendo que ese extraordinario clan merecía un homenaje—, lo inmortalizó en una nota primero y en una pieza dramática después. El cariño que aún les guarda es evidente en sus expresiones al hablar de ellos, y al hacerlo no deja de subrayar lo buenos que eran los Martinoli. Esa bondad lo conmueve porque es una de sus propias virtudes.

MALFA, Corrada

Italiana de nacimiento, esta soprano debutó en el Colón en 1945, después de haber pasado por la Escuela de Ópera, a la que ingresó junto con Nilda Hofmann. Pronto se constituye en un elemento necesario en las más importantes producciones del Teatro, y como tal participará asiduamente allí junto a primeras figuras internacionales y notables directores. Las ocho *Musettas* que cantó en la sala porteña son sólo un ejemplo. Su voz, clara pero redonda y poderosa, le permitió abordar diversos roles de su cuerda (y algunos de mezzosoprano también, como *Giovanna* en *Rigoletto*) a lo largo de sus más de tres décadas de carrera en el Colón, desde el *Pastor de Tosca* (1950) hasta *Nedda* en *I pagliacci* (1957).

Muestra irrefutable del caudal de su voz y de su madura expresividad es la *Violetta Valéry* que cantó en el Teatro Municipal de Bahía Blanca junto al tenor Italo Pasini. Corrada Malfa es una mujer cordial y abierta, y muy dispuesta a contar los recuerdos del Teatro al que tanto cariño le guarda y de los otros escenarios en los que se lució.

PODESTÁ, Jorge

Es conocido por ser el presidente de la Asociación de Amigos de Alfredo Kraus, institución que desde hace una década desarrolla una actividad notable: rinde homenaje a las grandes figuras y promueve la actuación de nuevos nombres en la lírica nacional.

Comenzó a asistir al Teatro Colón a mediados de la década del '60, y desde aquella época sigue siendo un abonado fanático. Entre los “hitos” de su historia como espectador se cuenta el haber visto el debut de dos gigantes: Alfredo Kraus (en 1967 con *La favorita*, luego de cuya aria “*Spirto gentil*” recibió el segundo aplauso más largo que se escuchó en la sala porteña) y Leontyne Pryce.

Sensible y apasionado, Jorge sabe transmitir su fervor por los artistas a los que admira (muchos de los cuales han sido y son amigos suyos), y es una cantera de hermosos recuerdos y anécdotas.

RANIERI, Dante

Pese a ser considerado con justicia uno de los más notables tenores argentinos de las últimas décadas, Dante es algo más que un tenor. Su completa formación musical y su dedicación de toda la vida le permitieron abocarse, al margen de su importante carrera como solista, a la dirección orquestal, a la preparación de óperas y a la enseñanza del repertorio (una de las especialidades más difíciles en este ámbito). En el Colón hace su debut en 1974: en adelante —y por un lapso de veinte años— cantará allí los roles principales de su cuerda en títulos del repertorio belcantista, verdiano y pucciniano, y también de la ópera francesa. De igual manera se presenta en otros importantes teatros como el Argentino de La Plata. Hoy prosigue con su actividad docente, que lo ha llevado a dictar cursos en universidades extranjeras, y alumnos suyos se cuentan entre los más promisorios artistas de nuestro país. Y Ranieri es, además, un hombre sincero e inteligente, cuyo amor por el Colón se manifiesta en su conversación y en el hecho de que ha publicado en una revista especializada diversas anécdotas del Teatro.

RAPALLO, Armando Manlio

Como miembro de la más importante camada de críticos musicales argentinos, Rapallo tiene un rasgo distintivo: es músico. Se formó en el Conservatorio Nacional, donde tuvo como una de sus maestros a la destacada compositora y directora Celia Torr a.

Siendo muy joven tuvo el inmenso orgullo de participar en la elaboraci3n de La historia del Teatro Col3n, la titánica obra que Roberto Caamaño emprendi3 en 1968 junto a un equipo de colaboradores (entre ellos Juan Andrés Sala y Pola Suárez Urtubey). Tuvo a su cargo en ella la síntesis de las críticas a espectáculos del Col3n desde 1908 hasta 1968, y también la “visita” en la que describe sus impresiones del Teatro.

Su labor como crítico musical y cinematográfico, que desarroll3 por espacio de 40 años, es bien conocida, en especial por los lectores de Clarín. En lo que respecta al Col3n, el gran conocimiento de Armando sobre su historia y la agudeza de su observaci3n lo llevan a expresar sus opiniones con sensatez y fundamento.

SASSOLA, Renato

Naci3 en Rosario, pero comenz3 sus estudios de canto en la provincia de C3rdoba. En Buenos Aires ingres3 a la Escuela de ópera, donde complet3 su formaci3n vocal. Su voz extraordinariamente bella lo llev3 rápidamente al escenario del Teatro, en el cual debut3 en 1948 y en el que transcurrir an 30 años de su vida.

Durante ese lapso fue el más destacado tenor lírico argentino, y tuvo a su cargo prácticamente todos los papeles protag3nicos para ese registro del repertorio italiano en las producciones del Col3n: de Pinkerton a Nemorino, de Alfredo a Fenton, de Rodolfo al Conte d’Almaviva. Al margen de su actuaci3n en esta sala, se ha presentado en diversos escenarios del interior y el exterior.

Renato es uno de los más notables maestros de nuestro país, y bastará con s3lo nombrar a dos de sus j3venes alumnos para ejemplificar: el bajo Carlos Esquivel y el tenor Marcelo  lvarez. La simpatía y afabilidad de Sassola son otras de sus virtudes, para nada menores.

SOUZA, Noemí

La gran mezzosoprano argentina naci3 en Bahía Blanca. Tras haber estudiado piano desde los seis años, se traslad3 a la Capital, donde ingres3 a la Escuela de ópera del Teatro Col3n. En esa sala debut3 en 1945, reemplazando a la titular de Berta en El barbero de Sevilla, sin ensayo con orquesta y dirigida por Ferruccio Calussio. En la década del ’50 ya abordaba los roles para mezzo de Tha s, H nsel und Gretel, Cavalleria rusticana, Faust, Falstaff y otros títulos. Hasta 1978 (año de su retiro) intervino en infinidad de producciones que abarcaron casi todo el repertorio. Al margen de su carrera en el Col3n actu3 en el Teatro Argentino de La Plata, entre otras salas, y realiz3 grabaciones y conciertos en Europa.

Maestra de excelentes cantantes, hoy se dedica con responsabilidad y amor a la docencia, en la cual su nombre es una referencia. Noemí Souza es una mujer notable, de cuya inteligencia y personalidad han dado buena cuenta las anécdotas de este libro.

TRUYOL, Antonio

El ins3lito inicio de su carrera como bailarín ya se ha contado en uno de los capítulos de este libro. Completemos la informaci3n diciendo que, pese a haberse destacado como bailarín (a cuyo rango máximo lleg3 en 1951), pronto se volc3 a la coreografía, disciplina en la que desde la década del ’50 y hasta hoy es uno de los máximos referentes de nuestro país. Cre3 numerosos ballets (entre otros Pavana real, Pedro y el lobo, Sonatina y De mi tiempo) y tuvo a su cargo los movimientos coreográficos de más de una treintena de óperas (La vida breve, Orfeo, Bodas de sangre, etcétera).

Fue director del Ballet Estable en cinco oportunidades, y también regente de la carrera de Danzas en el Instituto Superior de Arte y rector del Profesorado de Danzas “María Ruanova”.

Hoy en día el maestro Truyol continúa con su brillante tarea pedag3gica en el ISA, y su nombre sigue presente en la actividad coreográfica argentina, como desde hace medio siglo. Sus recuerdos del Teatro Col3n son un pedazo viviente de su historia.

VELERIS, Mabel

Pese a que desde muy pequeña empez3 a cantar, su formaci3n vocal “seria” fue responsabilidad de María Castagna (la hermana de Bruna) durante tres años. Habiéndose presentado a la prueba de admisi3n para integrar el elenco del Col3n, el maestro Roberto Kinsky la anim3 a ingresar a la Escuela de ópera, donde la eligi3 entre sus pocos

alumnos de repertorio. Antes de concluir la carrera, en 1962, hizo su primer protagónico: Suor Angelica. De allí en adelante continuó cantando siempre primeros roles de óperas de Verdi, Puccini, Boito y otros autores a lo largo de treinta años.

También se la recuerda como solista en numerosos conciertos sinfónicos (entre ellos el estreno argentino del Te Deum de Krzysztof Penderecki, con la dirección de su autor) y como la doble de figuras de la talla de Hildegard Behrens. Hoy Mabel vuelca sus conocimientos y su experiencia en sus alumnos de técnica. Su gran sentido del humor hace de ella una cantante a la que es imperdible escuchar hablar.

BIBLIOGRAFÍA

- Abós, Álvaro, Al pie de la letra. Guía literaria de Buenos Aires. Grijalbo Mondadori, Serie Lecturas Argentinas, Buenos Aires, 2000.
- Arizaga, Rodolfo, y Camps, Pompeyo, Historia de la música en la Argentina. Ricordi Americana, Manuales Musicales, Buenos Aires, 1990.
- Barrault, Jean-Louis, Souvenirs pour demain. Seuil, París, 1972. En Fondebrider, Jorge (comp. y trad.), La Buenos Aires ajena, op. cit.
- Benedetti, Héctor Ángel, Las mejores anécdotas del tango y otras curiosidades. Planeta, Buenos Aires, 2000.
- Braceli, Rodolfo, “Arriba el telón. El Teatro Colón, monumento histórico nacional”. En revista Para Ti, Buenos Aires, 1989.
- Caamaño, Roberto, La historia del Teatro Colón 1908-1968 (tres tomos). Editorial Cinetea, Buenos Aires, 1969.
- Campo, Estanislao del, “Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio El Pollo en la representación de esta ópera”. Sopena, Buenos Aires En Secchia, Ofelia, Antología de la poesía gauchesca. El Bagual, Buenos Aires, 1979.
- Clemenceau, Georges, Notas de viaje por la América del Sur. Argentina. Brasil. Montevideo. Cabaut, Buenos Aires, 1911. En Fondebrider, Jorge, La Buenos Aires ajena, op. cit., Colección de Programas del Teatro Colón, 1908-2000.
- Cruz, Jorge, Manuel Mujica Lainez. Capítulo (La Historia de la Literatura Argentina), fascículo 98, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.
- Deleis, Mónica; De Titto, Ricardo, y Arguindeguy, Diego, El libro de los presidentes argentinos del siglo XX, La historia de los que dirigieron el país. Prólogo de Félix Luna. Aguilar, Buenos Aires, 2000.
- Diarios: Clarín, El País, La Prensa, El Líder, La Nación.
- Fondebrider, Jorge (comp. y trad.), La Buenos Aires ajena. Testimonios de extranjeros de 1536 hasta hoy, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- Frega, Ana Lucía, Mujeres de la música. Planeta, Colección Mujeres Argentinas, Buenos Aires, 1994
- García de Loydi, Ludovico, La Iglesia frente al peronismo. CIC, Buenos Aires, 1956.
- García Oliveri, Ricardo, “Cómo conseguir las mejores ubicaciones en el Colón”. En revista Salimos, Buenos Aires, mayo de 1980.
- Gómez Carrillo, Enrique, El encanto de Buenos Aires. Mundo Latino, Madrid, 1921. En Fondebrider, Jorge, La Buenos Aires ajena, op. cit.
- Guardia, Ernesto de la, y Herrera, Roberto, El arte lírico en el Teatro Colón. Zea y Tejero, Buenos Aires, 1933.
- Guerra, Hilda, En la fuente de los bailarines. Crisol, Buenos Aires, 1976.
- Haskell, Arnold, El maravilloso mundo de la danza. Traducción de Ángeles Cobo Alba. Aguilar, Madrid, 1971.
- Housman, Alfred Edward, A un joven atleta muerto. Traducción de Juan Bonilla. Pre-Textos, Colección La Cruz del Sur, Valencia, 1995.
- Klotz, Volker, Zarzuelas y operetas. Un completo recorrido por un género popular de la música. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1995.
- La Razón 1905-1980. Historia viva. La Razón, 75º aniversario, Buenos Aires, 1980.
- Llanes, Ricardo, Antiguas plazas de la Ciudad de Buenos Aires. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-Planeta, Buenos Aires, 1987.
- Malinow, Inés, María Ruanova. Planeta, Colección Mujeres Argentinas, Buenos Aires, 1999.
- Martínez Estrada, Ezequiel, La cabeza de Goliath. Emecé, Buenos Aires, 1947.

Matamoro, Blas, El Teatro Colón. Centro Editor de América Latina, Colección “La historia popular. Vida y milagros de nuestro pueblo”, Buenos Aires, 1972.

Meneghini, Giovanni Battista, Mi mujer, María Callas. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1986.

Mezzanotte, Riccardo (red.), La ópera. Traducción de Juan Novella Domingo. Aguilar, Madrid, 1987 (1ª edición en español).

Molinos, Rita, y Sabugo, Mario, “Vittorio Meano”, www.arquitectura.com, s/d.

Mujica Lainez, Manuel, El gran teatro. Sudamericana, Buenos Aires, 1979.

Mujica Lainez, Manuel, Vida y gloria del Teatro Colón. Fotografías de Aldo Sessa. Cosmogonías, Buenos Aires, 1983.

Ocampo, Victoria, Autobiografía III. Revista Sur, Buenos Aires, 1982.

Ocampo, Victoria, Diálogo con Mallea. Ediciones Sur, Buenos Aires, 1969.

Palacio, Jorge (Faruk), Crónica del humor político en Argentina, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

Pavarotti, Luciano, y Wright, William, Onstage Adventures. Nueva York, 1995. En Fondebrider, Jorge, La Buenos Aires ajena, op. cit., traducción del compilador.

Rapallo, Armando Manlio, “El escenario mayor de la Argentina”. En Clarín, Suplemento Espectáculos, Buenos Aires, 25 de mayo de 1998.

Revista Así-Segunda, N° 420, Buenos Aires, 15 de octubre de 1971.

Revista La historia de Eva Perón, N° 17. GAM Ediciones, Buenos Aires, agosto de 1983.

Revistas Clásica, Lyra, Música, Todo es Historia.

Rivero, Pedro E., La lírica en el Buenos Aires del Centenario (apartado de Los días del Centenario de Mayo). Academia de Ciencias y Artes de San Isidro, San Isidro, provincia de Buenos Aires, 2000.

S/d, El Teatro Colón. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura. Segundo Plan Quinquenal. Difusión Cultural, Buenos Aires, 1954.

S/d, Recuerdos de la lírica y el Colón poco conocidos. Congreso ILAFA 22, Buenos Aires, 1981.

Sáenz, José Luis, “Una bomba en el Colón”. En La Nación, Buenos Aires, 1º de octubre de 1999.

Sanguinetti, Horacio, La ópera y la sociedad argentina. MZ Ediciones, Buenos Aires, 2001.

Storni, Eduardo, Ginastera. Espasa Calpe, Madrid, 1983.

Valenti Ferro, Enzo, Las voces. Teatro Colón, 1908-1982. Gaglianone, Buenos Aires, 1983.

Valenti Ferro, Enzo, Los directores. Teatro Colón, 1908-1984. Gaglianone, Buenos Aires, 1985.

Villordo, Oscar Hermes, Manucho. Una vida de Mujica Lainez. Planeta, Biblioteca del Sur, Buenos Aires, 1991.

Wallis, Frank (ed.), Los hilos del tiempo. Norma, Bogotá, 1990.

Wallmann, Margarita, Balcones del cielo. Emecé, Colección Testimonios y Reportajes, Buenos Aires, 1978.

Agradecimientos

Especiales:

A mi madre, Silvia Torres, por colaborar absolutamente con todo, y en particular con la cronología.

A Germinal Nogués, por proporcionarme tantas vivencias, datos y material de investigación.

Al Grupo Editorial Sudamericana, por hacer posible la realización y la difusión de este proyecto, que tan lejano parecía.

A Gabriela Adamo, por su invalorable ayuda y sus acertadas opiniones.

A Eugenio Scavo (jefe de Promoción) y Daniel Varacalli Costas (jefe de Prensa), del Teatro Colón, que apoyaron la iniciativa y se entusiasmaron con ella, poniendo a mi disposición todo lo que estuviera en sus manos para facilitar esta hermosa pero difícil tarea.

A Mabel Veleris, por haber hecho surgir la inquietud de atesorar en un libro anécdotas desopilantes como las que ella contaba.

A Luis Sifuentes, por los contactos que me facilitó, por su constante preocupación y por haber contribuido con sus opiniones y sugerencias a la construcción de esta obra.

A Francisco Armentano, por contarme la otra historia del Colón, y por toda la ayuda que me brindó, que sería larga de desglosar.

A Jorge Podestá, por sus emocionados recuerdos y sus vínculos.

A Washington Castro, por el aliento, la energía y la buena voluntad de un grande de la música argentina para con alguien a quien no conocía personalmente.

A María Leonor González, la primera persona con la que compartí esta idea, por incentivar-me a llevarla a cabo.

A los demás entrevistados:

Esmeralda Agoglia

Liliana Belfiore

Ricardo Catena

Luis Gaeta

Claudio Guidi-Drei

Nilda Hofmann

Kado Kostzer

Corrada Malfa

Dante Ranieri

Armando M. Rapallo

Renato Sassola

Noemí Souza

Antonio Truyol

A las siguientes instituciones:

Archivo General de la Nación (Departamento de Fotografía)

Biblioteca, Hemeroteca y Biblioteca Reservada del Congreso de la Nación

Biblioteca del Instituto de Literatura Argentina (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

Biblioteca Joaquín V. González

Teatro Colón:

Sr. Carlos Padró (Departamento de Promoción)

Lic. Ana Massone (Instituto Superior de Arte)

Personal de Biblioteca y Archivo

A:

Enrique Caride

María del Carmen Garavana

María Teresa Iglesias

Mitzi Kohlhauser

Juan Florentino La Moglie

Juan Carlos Montero

Miguel Pesce

María Elena Pollini de Orengo

Jorge Antonio Pollini (in memoriam)

Sergio Ratti y Rosana Bravo

Pedro E. Rivero

Germán Serain

Lucas A. Werenkraut

A Diana, Teresa, Ana, Bárbara, Virginia.

A la familia, los amigos y los colegas de la música y las letras, y a todos los que brindaron su apoyo desinteresado y su entusiasmo.

(Y también a los que me negaron su ayuda. ¿Por qué no? Muchas veces no hay muestra más evidente de que se está llegando a algún lado que el saber que alguien quiere detenernos...)