

pira, sin embargo, la magia y el terror, los golpes de la sombra y la luz; "esa otra manera de la realidad que nos asalta continuamente".

"Mi padre —un inmigrante hebreo— quería que yo fuese violinista o físico —memora—. Pero a los nueve años abandoné el violín, para pintar." Después vinieron los años de estudio con Juan Batlle Planas ("alguien que va a pasar a la historia: la persona más extraordinaria que he conocido"); un sorprendente primer premio en la Sociedad Hebreaica, a los 16 años, que levantó vendavales de protesta ("decían que eso no era pintura, y yo creo que tenían razón: más bien era otra cosa"); una primera exposición en Dinasty, el año pasado, en compañía de Fischbein y Marí Ovensanz, donde sorprendió con sus objetos pergeñados con cajones de mercería, hilos y collage.

Mario Gurfein casi carece de historia. Pero viéndolo trabajar ahora en las telas que constituirán su envío al Premio Georges Bracque 1965, en el diseño de nuevos objetos a partir de un antiguo reloj de pie o de un ropero desarmado ("no puedo enviar la materia prima a un carpintero para que la corte o la cepille: me gusta que los objetos me propongan cosas"), su mundo surge con precisión estremecedora.

Acaso porque él huye de esa precisión, porque su proyecto más ambicioso ("un gran cubo dentro del cual pudiese colocar las cosas y la gente que yo quiero: sería algo como mi hogar, dulce hogar") roza las vaguedades poéticas, porque se apoya en una frase de Georges Bracque para justificarse: "Definir una cosa, es cambiar la cosa por la definición", ahora puede decir, con su mirada de clown triste, al hostigar el pocillo de café: "No me pida definiciones. Cuando comienzo una obra, nunca sé adónde voy a ir a parar." ♦

Música X

"Tosca", entre plumas y arañazos

Cuando todos la creen muerta, recucita, para morir otra vez, noche a noche, entre líricos gargarismos. Pero no nació cantando: *La Tosca* fue escrita por el incansable Victoriano Sardou (1831-1908), especialmente para Sarah Bernhardt, y no fue sino en 1900 cuando Giacomo Puccini rebozó ese folletín en sus jarabes y lo transformó en lo que realmente es: un melodrama rechinante.

Las telarañas de la rutina habían comenzado a obturar los prestigios de *La Tosca*, cómodamente instalada en los repertorios para servir a alguna diva (Renata Tebaldi) o divo (Mario del Mónaco) dispuestos a un campeonato de resistencia respiratoria. Pero de pronto, hace dos semanas, París ha tambaleado ante el impacto, y la crítica ha vociferado: "¡Obra maestra!" Es dudoso, sin embargo, que el entusiasmo se vuelque sobre la trajinada partitura o sobre las estrepitosas maquinaciones argumentales: es, más bien, un homenaje a ese monstruo im-

predecible que se llama María Callas, y a su astuto director de escena, el florentino Franco Zeffirelli.

Con unanimidad, la prensa parisienne se lanza a la apoteosis: "Le debemos a María Callas la resurrección de un cierto tipo de ópera", explica la siempre sensata página musical del semanario *L'Express*, mientras sus colegas tejen guirnalda más abrumadoras que las desparramadas por Garnier sobre los palcos de su teatro.

La Callas puede permitirse todo, hasta desafinar holgadamente: París está a sus pies, obedece a sus gestos de trágica del cine mudo, tiembla bajo las imperiosas agujas de sus pestañías, se arrodilla ante ese fascinante rostro blanco que incendian los enormes ojos oscuros. Porque, más allá de su voz destemplada, la soprano afirma lo que siempre fue su único patrimonio: la fascinación personal, la magnética cualidad de una gran actriz. Enguantada en un vestido de terciopelo rojo, crepitante de joyas falsas que los reflectores centuplican, la Callas regaló en



Newsweek

Diva Callas: Desafina pero subyuga.

el segundo acto todo lo que el público le pide: hermosos gestos de súplica, una mirada imperial —la misma que, en la versión de Zeffirelli, puede tornarse infantil por momentos—, una musicalidad que salta por encima de algunos arañazos metálicos brotados de larga, fluida garganta.

Zeffirelli ha concebido una *Tosca* de 1900, impregnada de corrupción y decadencia (el tortuoso jefe de policía de Roma, el barón Scarpia —Tito Gobbi—, luce pérfidos puños de encaje con su levita finisecular), arrasada de romanticismo y de abiertas complicidades con el espectador. Pero todo esto no es más que una forma de destacar a la diva, a la única; de encuadrar sus miradas de vidente, su *grand jeu* melodramático. Entre los pesados telones barrocos de Renzo Mongiardino reptan la violencia y el crimen, el veneno y la infidencia, como en las más complejas maquinarias escénicas de José Echegaray. No importa que el tenor Renato Cioni encuentre las inflexiones más conmovedoras para su gran aria —*E lucean le stelle*— del acto tercero; lo que importa es esa mujer espléndida que, envuelta en un manto negro, "sabe decorar el silencio;

su inquietud, su gozo, su desesperación, fueron los nuestros".

El traspaso temporal de *La Tosca* no es nuevo. Hace 8 años, un controvertido *metteur-en-scène* chileno, Tito Capobianco (hoy contratado por la Opera de San Francisco), transcribió la acción del *mélo* pucciniano a 1943, en su versión del teatro Argentino, de La Plata: Scarpia era un servidor del nazismo, en vez de serlo de Napoleón, y la orden fatal se transmitía por teléfono.

Ninguno de los espectadores parisenses, sin embargo, ha protestado por la licencia de Zeffirelli; después de todo, igualmente tienen a *Tosca* sumergida entre oropelos y plumas, que es lo que más conviene a sus acolchados resortes. Hay, sin embargo, una sola objeción: no parece muy convincente la caída de la Callas al Tíber, desde la terraza del Castel Sant'Angelo. Aunque se supone que no podrá superar en involuntaria comicidad a aquella velada del Colón, a fines de la década del treinta, cuando la esférica María Callas saltó por el pretil de la terraza, rebotó en los colchones que la aguardaban del otro lado y reapareció, en un imprevisto vuelo planeado, ante los ojos estupefactos de un público que no pudo retener la carcajada. ♦

Discos V

Un incendio enamorado

DON GIOVANNI, "drama giocoso" en dos actos, por Wolfgang Amadeus Mozart (Angel SLPC-12203 / 06 Estereo).

En la noche del 27 de octubre de 1787, Wolfgang Amadeus Mozart terminó —horas antes del estreno— su *Don Giovanni*, basándose sobre un libro del abate Da Ponte, inspirado en la pieza de Molière (que es, a su vez, un pálido *remake* del *Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina). Doce meses antes, *Le nozze di Figaro* —con el mismo libretista— lo había encumbrado en las preferencias del elegante público de Praga, fascinado además por la posibilidad de superar a Viena, desdenosa de las composiciones de Mozart.

"Evviva Da Ponte! Evviva Mozart! ¡Todos los artistas y los empresarios deberían bendecirlos! Mientras ambos vivan, el fiasco teatral no será posible", escribía después del estreno el *signor* Guardasoni, socio del concesionario de la Opera, conde Nostiz. Pero el músico no reparaba en elogios; tenía la intuición de que el destino le reservaba apenas cuatro años de vida y estaba decidido a quemarlos con sus acordes. Ese mismo año de 1787 compuso más de treinta obras vocales y de cámara.

Don Giovanni fue la primera ópera representada en Buenos Aires, el 8 de febrero de 1827, y el Colón la tuvo en su temporada inaugural de 1908, con Tita Ruffo y Fedor Chaliapin. La versión del sello Angel, dirigida por el juvenil Carlo María Giulini, cuenta con tres voces fulgurantes: el barítono Giuseppe Taddei (Don Juan), Joan Sutherland (Doña Ana) y Elizabeth Schwarzkopf (Doña Elvira), en un registro difícilmente olvidable. ♦