

ARCHIVO NACIONAL DE LA MEMORIA

Dirección de Gestión de Fondos Documentales

——— Coordinación de Investigaciones Históricas ———



Investigación Documental

El Teatro Colón, la “isla cultural” del Proceso

2019



Índice

Capítulo I. El Teatro Colón, la “isla cultural” del Proceso.	Pág. 4
Capítulo II. Cultura popular vs. “Alta cultura”: dos concepciones opuestas durante la Dictadura.	Pág. 8
Capítulo III. El Colón, escenario internacional de cultura durante el “Proceso”. <i>Parte I.</i>	Pág. 11
Capítulo IV. El Colón, escenario internacional de cultura durante el “Proceso”. <i>Parte II.</i>	Pág. 14
Capítulo V. La atribulada visita de la Tonhalle de Zürich. <i>Parte I.</i>	Pág. 17
Capítulo VI. La atribulada visita de la Tonhalle de Zürich: la orquesta en Argentina. <i>Parte II.</i>	Pág. 20
Capítulo VII. La atribulada visita de la Tonhalle de Zürich: la orquesta en Argentina. <i>Parte III.</i>	Pág. 23
Capítulo VIII. Las presentaciones internacionales durante el periodo 1976-1979.	Pág. 26
Capítulo IX El dilema de venir o no venir: dudas y acusaciones.	Pág. 29

Capítulo X La New York Philharmonic Orchestra y su visita de 1978. <i>Parte I.</i>	Pág. 32
Capítulo XI La New York Philharmonic Orchestra y su visita de 1978. <i>Parte II.</i>	Pág. 34
Capítulo XII La New York Philharmonic Orchestra y su visita de 1978. <i>Parte III.</i>	Pág. 37
Capítulo XIII Fidelio de Beethoven (1980), una ópera política en un mal momento político. <i>Parte I.</i>	Pág. 41
Capítulo XIV Fidelio de Beethoven (1980), una ópera política en un mal momento político. <i>Parte II.</i>	Pág. 43
Capítulo XV Fidelio de Beethoven (1980), una ópera política en un mal momento político. <i>Parte III.</i>	Pág. 46

Capítulo I

El Teatro Colón, la “isla cultural” del Proceso”

“Un objeto se erige en lugar de memoria cuando escapa al olvido, y cuando una comunidad le confiere su afecto y sus emociones”¹

Se ha sostenido que algunos espacios culturales -de los cuales el Teatro Colón constituye probablemente el caso más significativo- fueron una suerte de “islas” que, de alguna manera, lograron eludir los efectos del terror propiciado desde el Estado durante el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Los antiguos empleados, todavía en actividad, recuerdan como muestra de ello, la inexistencia de desaparecidos y de víctimas de la represión dentro del teatro. “Puede admitirse esta idea - apunta un especialista en el tema² - a costa de preguntarse cuáles eran las vías, aéreas o subterráneas, que conectaban esta isla de la alta cultura con el océano del Estado terrorista argentino”. No obstante, esta “isla” como “lugar de memoria”, distaba mucho de aquello que el régimen civil-militar podía considerar su enemigo: a diferencia de otras manifestaciones culturales - como el folklore, reflejo en gran medida de la protesta social - aquello que ofrecía el Colón no era “nacional”, ni mucho menos “popular”.

En un período signado internacionalmente por la Guerra Fría, en cuyo marco el régimen militar argentino reclamó la gratitud de Occidente por haber conseguido una victoria decisiva en la lucha contra la subversión, la política europea trasladaba el debate entre izquierdas y derechas, entonces más vigente que nunca, a suelo argentino. El Colón se había transformado en la caja de resonancia de la tan mentada “campaña antiargentina” en el Exterior, denunciada por los militares como una pretendida conspiración entre la “subversión apátrida” y la prensa de izquierda internacional, particularmente la europea.

Desde una perspectiva de cara a Europa, al ser el Colón el espacio “europeo” por excelencia en la Argentina, la “subversión” era “foránea” y estaba apoyada desde el exterior, como la “campaña” que el gobierno de facto afirmaba enfrentar. No obstante, la presentación de artistas extranjeros representaba la vida misma del teatro, al ser posiblemente el único motivo de su prestigio internacional: lejos de poder reprimirse, ésta era absoluta-

¹ Nora, Pierre, *Les Lieux de Mémoire*, París, Gallimard, vol. III «La Nation », 1986.

² Buch, Esteban, *The Bomarzo Affaire. Ópera, pervasión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora 2003, p. 185.

mente necesaria, y debía ser fomentada, a fin de no perjudicar más, la ya muy deteriorada imagen del régimen en el exterior.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Subfondo Crónica. Sección Archivo Fotográfico / Colección ANM.

Con el golpe de 1976 se había abierto una nueva etapa, en la cual el *Establishment* socioeconómico volvió a ejercer el control del teatro, y si bien éste quedó bajo la férula de las FF.AA -en este caso, la Fuerza Aérea - el mismo estaba mayormente compuesto por elementos empresariales que constituían de alguna manera, la “pata civil” del régimen. Las autoridades nombradas por el gobierno peronista³ fueron desplazadas con todos su equipo, siendo designado el comodoro (RE) Ernesto Miguel Gallacher (Buenos Aires, 1924-2009) “Administrador General” a cargo de la Dirección. Se trataba de una figura militar que encajaba a la perfección con esta “pata civil” del Proceso. Diplomado en administración de empresas, había realizado un posgrado en la Universidad de Manchester, en el Reino Unido, y, paralelamente, había desarrollado estrechos vínculos con la élite cultural que agrupaba a buena parte del empresariado y a los sectores económicamente más poderosos y que le permitió obtener una beca de la Fundación Ford (1965-66). Integrante de la Fuerza Aérea Argentina - al igual que su superior directo, el entonces intendente municipal Osvaldo Cacciatore - después de llevar a cabo cursos de transporte en los Estados Unidos (1951) fue oficial de Estado Mayor, Jefe de Logística del Arma Aeronáutica (1947-60), director de Estudios de la Escuela de Aviación Militar y profesor de la Escuela de Guerra Aérea. Debido a su proximidad con grupos empresariales locales, de igual ma-

nera tuvo una destacada actuación en el medio civil: fue gerente de relaciones laborales de Ford Argentina, de las tiendas Harrod's y del Hotel Sheraton. Además de condecoraciones de las FF.AA de Estados Unidos, el gobierno austríaco le concedió la Cruz de Plata, en reconocimiento a la difusión cultural durante su gestión en el Colón. A tal respecto, su designación en el Teatro (1977-1982) se debió supuestamente a su experiencia como gestor cultural⁴, y si bien de alguna manera encarnaba a uno de los elementos "cultos" de la "clase militar", delegó la dirección artística del teatro en un civil, Enzo Valenti Ferro. Gallacher, enemigo declarado del ingreso de la "cultura popular" al teatro - como se verá en lo sucesivo- cabe mencionar, a su favor, que no sufrió cuestionamientos por delitos de lesa humanidad, lo que refuerza la hipótesis de la "isla" que el teatro representaba.

Valenti Ferro (Buenos Aires, 1911-2009) era un periodista y crítico musical, que en sus años mozos había tenido militancia en grupos nacionalistas de tendencia fascista, llegando a publicar panfletos de dicha tendencia, que más adelante definiría como "pecados de juventud"⁵. Como antecedentes, Valenti Ferro había sido fundador de la revista *Buenos Aires Musical* -que reflejaba en buena medida sus opiniones- en 1946, director del Fondo Nacional de las Artes (1959), y del Teatro Argentino de la Plata en 1961. Estrechamente ligado al elemento militar, durante la "Revolución Argentina" (1966-1973) liderada por Onganía, llegó a la dirección del Colón de la mano del designado intendente, Gral. Manuel Iricibar, y conservó el cargo hasta el 25 de mayo de 1973⁶. Figura idónea en su tarea -con numerosos libros en su haber- su primer paso por el Colón tuvo hechos destacados, como la fundación de la Ópera de Cámara (1967), suprimida por decreto municipal luego de la asunción de Héctor Cámpora en 1973. Furibundo antiperonista, regresó al teatro como director artístico de la "gestión Gallacher", y permaneció en el cargo hasta 1982, cuando los cambios en el régimen militar forzaron su retiro⁷, conjuntamente con el de Gallacher. Prueba de sus "convicciones", son los artículos que publicó en *Buenos Aires Musical*, donde no escatima invectivas contra la conducción peronista del teatro:

"El 25 de mayo de 1973 - apunta Valenti Ferro en la mencionada publicación⁸- la Ópera de Cámara del Teatro Colón desaparece de la escena pública, y la ordenanza municipal que la crea y legisla se convierte en letra muerta (...) Sólo hubo lugar para rumores y conjeturas que florecían en pleno vértice de la demagogia artística y del arribismo que condujeron al Teatro Colón al nivel más funesto de su historia"

³ Las autoridades eran: el Intendente Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, Gral de división (RE) José Embrioni y el Director General y Artístico, Enrique Sivieri, quien había tenido una destacada trayectoria anterior, siendo uno de los fundadores del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón en 1960. También, quedaron excluidos el Director Técnico, Oscar Lagomarsino, y el Administrativo, Cristóbal Juliá. (Fte. Teatro Colón).

⁴ Entre los años 1982 y 2004, Gallacher transitaría la Secretaría General de la Fundación Konex entre 1982 y 2004 y sería jurado de música clásica de dicha institución (Fte. Fundación Konex).

⁵ Entre ellos, *Qué quiere el nacionalismo* (1933) y *La crisis social y política argentina* (1937). El 14 de noviembre de 2009, el diario Clarín en una nota publicaba el día de su muerte: "Murió Enzo Valenti Ferro. Fue dos veces director del Teatro Colón. Tenía 97 años y es recordado por su gran tarea".

⁶ *¿Quién es quién en la Argentina?* Buenos Aires, 1982, p. 692.

⁷ El 14 de noviembre de 2009, el diario Clarín en una nota publicaba el día de su muerte: "Murió Enzo Valenti Ferro. Fue dos veces director del Teatro Colón. Tenía 97 años y es recordado por su gran tarea".

⁸ Valenti Ferro, Enzo, "La Ópera de Cámara del Teatro Colón", *Buenos Aires Musical*, Año XXXI (nº 494), p. 1.

Con posterioridad al “Proceso”, Gallacher y Valenti Ferro continuaron con la gestión cultural, siendo Gallacher jurado de música clásica y secretario de la Fundación Kónex, y Valenti recipiente del Premio Kónex (1987). Ambos fallecieron en 2009, con meses de diferencia, Valenti a la avanzada edad de 97 años. En cuanto atañe al personal del teatro Colón, sin llegar a la colaboración, podía oscilar entre el apoyo y la prescindencia, con un grado muy bajo de sindicalización, en términos generales, la “isla” no era caldo de cultivo de elementos que entonces se considerasen “subversivos”, y siempre prevaleció la comprensible expresión: “había que seguir trabajando”. La oposición, empero, venía del extranjero, de la tan admirada Europa sin la cual la vida del teatro se hacía inconcebible, y por el momento el “Proceso” aparentaba estar ganando la batalla, como se verá en lo sucesivo.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Subfondo Crónica. Sección Archivo Fotográfico / Colección ANM.

Capítulo II

Cultura popular vs. “Alta cultura”: dos concepciones opuestas durante la Dictadura

El Teatro Colón, aunque aparentase cierto aislamiento durante el período comprendido entre 1976 y 1983, nunca pudo abstraerse de los avatares de la política nacional: en 1910, durante los festejos del Centenario, sufrió un atentado anarquista⁹, y en 1933 -plena “Década Infame-, su pase a la administración municipal fue objeto de agrios debates en la Legislatura, la oposición socialista lo consideraba una simple diversión para deleite de los grupos adinerados, cuyo financiamiento debía ser costeado por el conjunto de la ciudadanía. Este último punto no carecía de fundamento: el Teatro Colón había sido tratado como un espacio reservado para la autodenominada “oligarquía”, independientemente de su carácter de institución cultural. Durante el período 1945-55, el gobierno peronista buscó revertir esta situación, a fin de llevar las manifestaciones de alta cultura “a sus verdaderos dueños”-tal como afirmaban los medios oficiales del período- y para lo cual el régimen cívico-militar tenía que hallar remedio. A partir de marzo de 1976, según la nueva ideología imperante, “*el teatro debería regresar a quienes en verdad valorasen su arte*”. Esto quedó aclarado en uno de las escasas declaraciones que el director militar, comodoro Gallacher, concedió a la agencia Télam en 1980, recogido por varios medios del interior, entre ellos *La Nueva Provincia* de Bahía Blanca¹⁰.

“Todo argentino que paga impuestos tiene derecho a preguntarse si el enorme gasto que significa el Teatro Colón se justifica (...) El Teatro Colón es un elefante blanco, Pero ¿Cuál sería el precio de tenerlo y cuál el de no tenerlo? Si no existiera o no hubiera existido nunca, ahora no podríamos hacerlo. Hay que determinar qué precio tiene la cultura y qué beneficios reditúa para el país. Si se difunde a través de los mejores cultores, sean músicos, pintores o escultores, es cara. Aquí y en todas partes del mundo. Sin embargo, hay deportistas que ganan más que muchos artistas de primera línea. La gente no quiere cultura mediocre, quiere buenos artistas y estos florecen regados por la lluvia de los dólares. ¿Hasta dónde puede un Estado pagar esa cultura? Siempre y cuando no exceda de (sic) ciertos límites. Mientras se mantengan los presupuestos actuales, que son aceptables, el Colón se justifica plenamente (...) Ahora, si de repente, entre quienes integran el Colón surgen exigencias irreales y los gastos se elevaran considerablemente, no se podría seguir. Entonces, ¿Cuál sería la solución? ¿Cerrarlo?”.

⁹ Soiza y Reilly, Juan José: “Evocación del Colón”, Buenos Aires, Caras y Caretas, 18 de junio de 1932.

¹⁰ González Guerrico, Socorro, “El Teatro Colón: Un Símbolo de Cultura”, Bahía Blanca, *La Nueva Provincia*, 31 de agosto de 1980, p. 24. Este medio gráfico recientemente ha sido objeto de cuestionamientos acerca de violaciones a los derechos humanos en aquellos años, en particular Vicente Massot, su entonces director.

A decir verdad, la “isla” no estuvo exenta de los alcances de la política económica de la Dictadura; hubo un prolongado conflicto por haberes adeudados a los docentes del Instituto Superior de Arte del teatro, que el director militar del Colón no vaciló en tildar de “exigencias irreales”. Las dificultades presupuestarias, empero, no eran óbice para el sector privado. Aquella “Patria Financiera” rebosaba de divisas extranjeras, producto de la especulación imperante. Si con las restricciones presupuestarias en vigencia, el Colón estaba desfinanciado, recurrir al “mecenzgo” privado era el recurso más expedito, aunque ello significase ponerlo a disposición de instituciones que las autoridades del teatro conocían desde 1956 y que, a partir del golpe del ´76 asumieron un control virtualmente absoluto sobre él: la *Sociedad de Amigos de la Música*, particularmente el *Mozarteum Argentino*, representado por la parte civil de la Dictadura, y sus integrantes -entre los cuales los militares eran abiertamente minoritarios- eran la flor y nata del poder económico. Entre sus nombres, figuraban algunos que ligaban a los sectores terratenientes tradicionales con otros más recientes, relacionados mayormente con el sector financiero y la *Fundación Teatro Colón* -esta última, invento de la dictadura, al haber sido creada en 1978-. En tales manos, seguramente el Colón volvería al seno de la élite, y a la concepción que ésta tenía acerca de la cultura, como lo puso en claro el propio Gallacher en la citada entrevista: “el Colón no era el ámbito adecuado para el pueblo ni para ninguna de sus expresiones culturales”:

“No ha sido buena -continuó Gallacher en referencia a la presentación de “intérpretes populares” en el Colón- no porque los artistas no sean buenos, sino porque la acústica del Colón no se adapta a una guitarra, a un bandoneón, a un conjunto folklórico: esas exhibiciones requieren otros ámbitos. El haber traído artistas populares no fue porque no había otros lugares más adecuados para presentarlos: fue para simbolizar que la cultura llegaba al pueblo y viceversa, en síntesis, un hecho político. El Colón no es funcional para un Piazzolla ejecutante; sí lo sería para Piazzolla compositor, por ejemplo...”.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Subfondo Crónica. Sección Archivo Fotográfico / Colección ANM.

Desde luego, tales presentaciones “populares” habían sido fomentadas por los gobiernos anteriores, aunque paradójicamente, por ejemplo, Aníbal Troilo tocó en el recinto del Colón en 1972, a fines del gobierno de facto de Lanusse.

La vuelta del Colón a sus públicos habituales estaba asegurada por las instituciones arriba mencionadas, que disponían de capital suficiente para tal cometido. Empero, tales entidades estaban constituidas por dillettanti, amateurs, “aficionados” con pretensiones de ser protectores de artes y letras, y el común denominador entre ellos parecía ser más el dinero que la música¹¹.

Los cuestionamientos a la Argentina procedían del exterior; los artistas dudaban en venir a un país que juzgaban criminal, y las instituciones de marras tuvieron el cometido de traerlos, como se verá en lo sucesivo.

¹¹ La única excepción parece haber sido la *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, institución tradicionalmente compuesta de entendidos, y por entonces en franco retroceso.

Capítulo III

El Colón, escenario internacional de cultura durante el “Proceso”

Parte I

En las circunstancias anteriormente descritas, el Colón debió enfrentar la, en apariencia dificultosa, tarea de traer a los intérpretes y los elencos que deberían hacer su presentación a partir de 1976. Su gestión quedaría a cargo, en gran medida, de las mencionadas entidades, todas ellas de carácter privado. Cabe mencionar que en el caso del Mozarteum Argentino, la presidencia recayó -de manera vitalicia- en Jeannette Arata de Erize (Buenos Aires, 1922-2013), consuegra de Álvaro Alsogaray, y su vicepresidencia -para el momento que nos ocupa- en José Alfredo Martínez de Hoz¹², anterior secretario de la institución, que había sustituido en el cargo a Agostino Rocca (1895-1978)¹³, fundador del grupo Techint-Siderca. Es innecesario aclarar que Martínez de Hoz era ministro de economía, y posiblemente el cerebro civil más prominente del régimen que detentaba el poder en Argentina.

Desde luego, las figuras y/o las instituciones que debían contratarse como representantes de la alta cultura, estaban plenamente al corriente de la situación local. Aún así, durante el período 1976-83, se presentó un número importante de artistas; otros, por el contrario, desistieron de hacerlo, incluso hasta en la actualidad¹⁴. Si bien, sus actividades, no planteaban problemas de índole diplomático, puesto que sus gobiernos mantenían relaciones con la Argentina, desde la óptica ideológica muchos manifestaron sus reservas; ello se tornó particularmente evidente en el caso de los organismos orquestales. Si sobre los cantantes, los integrantes de cuerpos de ballet y los solistas instrumentales pesaba una decisión absolutamente personal, para organismos colegiados como las orquestas se imponía un consenso que fue las más de las veces difícil de obtener, cuando no absolutamente imposible.

De este modo, desde sus últimas visitas no regresaron Leonard Bernstein (cuya única presentación había sido en 1959) ni ninguno de los directores más afamados cuya edad

¹² Buch, Esteban: *Música, Dictadura, Resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, pp. 24-25.

¹³ Mozarteum Argentino, *Anuario 1968*. Arata de Erize, Jeannette, *Mozarteum*. 50 Aniversario, Buenos Aires, Mzarteum Argentino, 2003, p. 40 y sigs.

¹⁴ Los casos más importantes fueron posiblemente los del pianista Maurizio Pollini y el director Claudio Abbado, ambos italianos y de un fuerte compromiso con los Derechos Humanos y quienes estrenarían conjuntamente en la Scala de Milán, en 1972, la obra *Como una ola de Fuerza y de Luz*, de Luigi Nono, compuesta en respuesta al asesinato de Luciano Cruz, líder del Movimiento de Izquierda Revolucionaria chileno, con textos del argentino Julio Huasi. Pollini nunca se presentó en nuestro país. Abbado no lo hizo sino hasta 1992, ya finalizado el “Proceso” al frente de la primera y única visita de la Filarmónica de Berlín.

todavía permitía su traslado a Buenos Aires, como Eugene Ormandy (que había estado en 1965), Pierre Boulez (1954), Rafael Kubelik (1950) y Georg Solti (1951), estando estos últimos tres nombres indisolublemente ligados a la interpretación de Mahler¹⁵, que por entonces despertaba particular interés en todos los públicos, particularmente entre las élites. Tampoco regresarían al Colón los clásicos intérpretes de Beethoven -cuyo arte, siempre sinónimo de libertad y democracia era, no obstante, objeto de veneración elitista- como los pianistas Friedrich Gulda (1960) y Claudio Arrau (1973). Este último, chileno de nacimiento y norteamericano por adopción, había rehusado tocar en su tierra mientras Pinochet permaneciese en el poder¹⁶.

Diversos factores incidían en la decisión de presentarse o no, entre los cuales el económico gravitaba tanto como el político. Por tal motivo, más aún que el de cualquiera otra rama de la interpretación, las orquestas revestían una importancia decisiva y sus funciones eran consideradas poco menos que “triumfos culturales”. Sin embargo, amén de lo que costaba traerlas, y como lo reflejaban los medios de entonces, sus visitas se consideraban triunfos políticos. Organismos colegiados cuya administración y funcionamiento dependían de los concejos municipales de sus ciudades de origen, así como de otras ramas del Estado, hacía que su traslado fuera objeto de agrios debates políticos, cuyo resultado podía frustrar su presentación. De tal manera, formaciones orquestales como las Filarmónicas de Berlín y de Viena no se presentaron durante el régimen. Las que sí lo hicieron, como la Tonhalle de Zürich, la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta de Cleveland, el Concertgebouw de Amsterdam, la Filarmónica de Israel y la Gewandhaus de Leipzig, entre otras, lo hicieron sumidas en profundas polémicas. Asimismo, las más de las veces sus directores -aún tratándose de figuras de primer nivel- eran todavía jóvenes,



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Subfondo Crónica. Sección Archivo Fotográfico / Colección ANM.

¹⁵ En rigor, ni Kubelik ni Solti, quienes hacia los 70 se encontraban entre los nombres más conspicuos de la dirección orquestal, nunca habían estado en el Colón, aunque sí habían dirigido en Buenos Aires.

¹⁶ Arrau (1903-1991), no obstante, tocaría para Pinochet en Santiago en 1984, para las postrimerías del régimen (Schumacher, Edward, “Claudio Arrau performs in Chile Triumphantly”, *The New York Times*, 14 de mayo de 1984)

a quienes se les auguraba un futuro glorioso, pero no tenían nombres completamente consagrados. Como en el caso la presentación de la Orquesta de París (1980) “triunfo cultural” del Mozarteum Argentino que trajo nuevamente al país a un joven director nacido en Buenos Aires: Daniel Barenboim¹⁷.

A pesar de esto, en otros muchos y numerosos casos el camino estaba allanado, como veremos en lo sucesivo.

¹⁷ Buch, E.: *Música, dictadura, resistencia...*, pp. 13 y sigs.

Capítulo IV

El Colón, escenario internacional de cultura durante el “Proceso”

Parte 2

Así como las Filarmónicas de Berlín y de Viena no se presentaron durante el régimen, otras potenciales “visitas” no presentaban tales inconvenientes, aunque sí, en apariencia, desde el punto de vista ideológico: en pleno recrudecimiento de la “Guerra Fría” las presencias de intérpretes y de grupos artísticos procedentes del entonces “Bloque Comunista”, encabezado por la Unión Soviética, se multiplicaron como nunca antes. Ciertamente el gobierno constitucional de 1973-1976, había fortalecido las relaciones comerciales con la Unión Soviética, algo que el régimen que lo suplantó se esmeró en conservar, a pesar de las evidentes diferencias entre ambos. Esta contradicción escaló hasta tal grado que, en 1980, la Junta Militar decidió adherir al boicot norteamericano contra los juegos olímpicos de Moscú¹⁸ sin que ello afectara el comercio de granos con la URSS, transformada entonces en su mejor socio comercial.

Las inmejorables relaciones hacían innecesaria la intervención de los gestores descriptos capítulos atrás. Por otra parte, los funcionarios soviéticos tenían presencia habitual en diversas ramas del gobierno argentino, a pesar de tratarse de un régimen que reclamaba para sí la condición de “occidental y cristiano”, máxime con el enfriamiento de las relaciones Este-Oeste acontecido durante la denominada “Era Brezhnev”¹⁹. Sin embargo, todo ello no impidió la tradicional visita anual del Circo de Moscú al Luna Park, donde los “artistas del pueblo de la Unión Soviética” compartían espacio con el show norteamericano Holiday on Ice. Y en el orden de prioridades, en la relación con la Unión Soviética y su bloque, los derechos humanos nunca estuvieron en primer plano, unido ello a la actitud por lo menos ambigua que el Partido Comunista local tuvo respecto del régimen militar²⁰.

Entre 1976 y 1983 las presentaciones de artistas del bloque comunista se multiplicaron, y excedieron el marco de lo clásico para ingresar decididamente en lo popular: Beriozka, Moscú canta y baila, e incluso el Coro del Ejército Rojo, artistas que indicaban que lo popular podía revestir un elevadísimo grado de calidad. En 1977 hizo su debut local el

¹⁸ Motivados, vale recordar, por la invasión soviética a Afganistán (1979)

¹⁹ La representación diplomática soviética manifestó una continuidad sin precedentes en el país. No obstante los cambios de gobierno ocurridos en los años setenta, entre 1972 y 1983, sólo hubo dos embajadores (Semyon Djulkarev (1972-78) y Sergei Striganov (1978-83))

²⁰ Véase Casola, Natalia: *El PC argentino y la Dictadura Militar*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2012.

conjunto de danza Moisseiev²¹, seguido en 1978 por el Ballet Clásico Nacional de Armenia -con el recordado estreno de Espartaco, de Aram Khatchaturian- y Krasnoiarsk, Ballet de Siberia. Al año siguiente haría lo propio el Ballet de Georgia.

En 1978 -año del Mundial de Fútbol, celebrado en Argetina- causó gran extrañeza la ausencia, por motivos de salud, de Maia Plissetskaia²², la gran estrella del Boshoi, en la que debía ser su tercera visita a Buenos Aires, y que prometía una numerosa concurrencia superior a la que había tenido el evento deportivo recientemente finalizado. Recuperada, la venerada diva de la danza no tardó en llegar a Buenos Aires: “Viví la alegría del público- dijo la artista en referencia al Mundial²³ - como si fuera una argentina más. Yo admiro a los que triunfan” “Más allá de la crónica - concluyó Napoleón Cabrera, por entonces crítico principal de Clarín²⁴- el fenómeno Maia en la Argentina demuestra que tenemos hambre de belleza”. Su actuación excedió el marco del Colón al presentar en el Luna Park un nuevo ballet -Isadora, con coreografía de Béjart -conjuntamente con El Lago de los cisnes.

Otros artistas procedentes del “bloque” siguieron su ejemplo, y en más de una oportunidad utilizaron a la Argentina como puente para su deserción a Occidente -es decir, a los Estados Unidos- circunstancia que los medios adictos a la dictadura aprovecharon para criticar a la URSS, que paradójicamente era su mejor socio comercial. En 1979 se festejó la deserción de los bailarines Valentina y Leonid Kozlov, quienes habían actuado a \$80.000 la platea²⁵, y se auguró una “tranquila residencia en Nueva York para estas dos primeras figuras del Bolshoi” que a partir de entonces actuarían en el Lincoln Center “ombligo cultural del mundo moderno”²⁶. Similar actitud había asumido “Alexander Godunov, unido ahora en libertad a la troupe de Nureyev, Ludmilla Vlassova y Mikhail Barishnikov”²⁷ y otros “artistas del pueblo” que habían “optado por la libertad”.

El ballet no fue la única estrella de las relaciones culturales entre la URSS y el “Proceso”, entre otros artistas, se presentaron los directores Yuri Simonov (1980), y Alexander Lazarev, quien dirigió en 1982 una de las últimas representaciones en el Colón de Khovanschina, de Mussorgsky, seguido al año siguiente por Gennadi Roshventsky, una de las glorias de la conducción orquestal de todos los tiempos.

²¹ Tras la vuelta del país al orden democrático, su fundador Igor Moisseiev, sería condecorado por el gobierno argentino con la Orden de Mayo, en grado de comendador, junto con otras figuras de la Federación Rusa (Dto.Nacional 1.163/2004).⁴ Entre los años 1982 y 2004, Gallacher transitaría la Secretaría General de la Fundación Konex entre 1982 y 2004 y sería jurado de música clásica de dicha institución (Fte. Fundación Konex).

²² Cabrera, Napoleón: “Plissetskaia, ausente con aviso”, *Somos*, 7/VII/78, p. 78

²³ ¿“Y yo, que quería ser actriz dramática, esquiadora y alpinista”, *Somos*, 28/VII/78 (nº 97, pp. 52-53)

²⁴ El Cabrera, N. “El fenómeno Plissetskaia”, *Somos*, 25/VIII/78, p. 4.

²⁵ Dicha cifra equivalía a 62 dólares estadounidenses de la época aproximadamente; monto, que en la actualidad por los efectos inflacionarios, se elevaría a U\$S 218, es decir, alrededor de 10.000 pesos en mayo de 2019. Puede colegirse, por lo tanto, que no eran precisamente accesibles para el “gran público” (Ftes. BCRA, *Bureau of Labor Statistics*, consumer price index, USA)

²⁶ “El baile de los disidentes”, *Somos*, 25/IV/1980, p.63

²⁷ Ibid.

Los soviéticos no dejaron de venir, ni desde luego lo hicieron los “americanos”, sino que la oposición procedió mayormente de la Europa “democrática”, cuyos gobiernos –en su mayoría de centro-derecha- eran no obstante los mayores proveedores del armamento que la Junta Militar adquiría. A pesar de ello, las relaciones con el régimen que gobernaba la Argentina – entre las cuales la cultura no era excepción- constituyeron un enorme campo de debate, que llegó a comprometer seriamente la actuación de numerosas personalidades e instituciones, como se verá en lo sucesivo.

Capítulo V

La atribulada visita de la Tonhalle de Zürich

Parte I

Durante el período que nos ocupa, Europa, todavía no integrada comunitariamente, se encontraba en un momento de inquietud política, reflejado, por ejemplo, en lo que sucedía en Alemania, con las actividades de grupos como la Rote Armee Fraktion (“Fracción del Ejército Rojo”) y particularmente de Italia, donde el reciente secuestro y posterior asesinato de las Brigadas Rojas al primer ministro y líder democristiano Aldo Moro en mayo de 1978, habían elevado el debate entre izquierdas y derechas. Tal polémica no pudo sustraerse a ninguna nación europea, ni siquiera aquellas política, social y económicamente más estables, como Suiza.

En 1977, Jeannette Arata, en su carácter de presidenta del Mozarteum Argentino, inició gestiones para la presentación local del conjunto de la Tonhalle de Zürich, principal organismo orquestal suizo. Si bien revestía un alto nivel interpretativo, la Tonhalle no estaba a la altura de otros grandes grupos orquestales como los de Viena, Berlín o Amsterdam, entre otros, y su presentación pretendió ocupar el vacío dejado por éstos, independientemente de los motivos que tuvieran para no venir. Así, debido a su condición de organismo municipal, su visita quedó supeditada a la aprobación del parlamento (Gemeinderat) de la ciudad de Zürich²⁸.

Todavía quedaba en la memoria, aquella presentación en 1969 -durante la dictadura de Onganía- cuando el Mozarteum había conseguido traer una orquesta suiza, la Orquesta de Cámara de Zürich (Zürcher Kammerorchester)²⁹, pero luego del golpe del ‘76 las condiciones políticas, que habían variado radicalmente, hicieron que las autoridades de la Tonhalle tuviesen que enfrentar en Suiza “durísimas acusaciones de complacencia con la dictadura argentina”³⁰. Tales acusaciones habían sido formuladas por la prensa y dirigentes del Partido Socialdemócrata de la ciudad de Zürich.

Aquello, que prima facie aparentaba ser una discusión de carácter puramente político que ventilaba la prensa local -particularmente los periódicos Tages-Anzeiger für Stadt

²⁸ El sistema político suizo, tan democrático como federal, reviste sus peculiaridades. En este caso, el “parlamento” es más un “Concejo” o “Legislatura” que el “Congreso”, habitual en regímenes republicanos como el argentino. Se ha tratado de no caer en simplificaciones a fin no generar confusiones en el lector.

²⁹ *Mozarteum Argentino*. 50 Aniversario, Buenos Aires, 2003, p. 165; Valenti Ferro, E.: *Los directores*, p. 318.

³⁰ *Buch, Esteban: Música, Dictadura, Resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, p. 31

und Kanton Zürich³¹ y Volksrecht, este último medio de difusión del Partido Socialdemócrata (SP) en la ciudad de Zürich-, se transformó en un áspero debate parlamentario que involucró a dos fuerzas políticas de la ciudad suiza en cuestión. Basándose en información provista por Amnesty International, cincuenta diputados del Partido Socialdemócrata, encabezados por el periodista Gustav Huonker trataron de impedir la visita que gestionaba el Mozarteum Argentino. Huonker (Zürich, 1922) en los años sesenta había sido redactor del Volksrecht, y con posterioridad ejerció el periodismo independiente, hasta 1979, cuando ingresó en el Parlamento de su ciudad, donde permaneció hasta 1990³². Se trataba de una activa figura del campo intelectual de su país, escritor³³, historiador de la literatura, y admirador de la República de Weimar -precursora de la democracia en la vecina Alemania- de uno de cuyos fundadores, Kurt Tucholsky, había sido biógrafo y editor de correspondencia³⁴.

No obstante, la oposición liberal, partidaria del Wirtschaftliberalismus (“liberalismo económico”), solidaria con sus homólogos argentinos entonces en el poder, hicieron apología de la proyectada visita. En aquel momento, El liberalismo suizo había cobrado un nuevo impulso político, al transformarse la original Liberaldemokratische Union der Schweiz (“Unión Liberal Democrática de Suiza”) en el Liberale Partei der Schweiz/Parti Libérale Suisse (“Partido Liberal Suizo” en 1977). No obstante, el recientemente formado partido, carecía del peso que la Socialdemocracia tenía en Bundesrat, el “Consejo Federal”, poder ejecutivo colegiado de la Confederación Helvética, conformado por siete miembros, dos de los cuales pertenecían a esta izquierda moderada. En tales condiciones, el joven médico y abogado Thomas Wagner³⁵ -diputado liberal- se transformó en el abanderado de la visita, y consciente o inconscientemente, en defensor del régimen militar argentino.

“Se produjo una gran discusión -consignó Wagner a un medio argentino³⁶- provocada principalmente por un miembro del Partido Socialista (sic). Ese bloque se negaba a que la Tonhalle viniera a la Argentina [...] Dijo³⁷, primero, que en este país no había democracia. Que había muchos detenidos políticos en las cárceles, y que esos detenidos eran torturados. Que en este país la gente se muere de hambre. Que a los conciertos que brindaría la Tonhalle sólo asistiría un grupo de privilegiados, una minoría muy selecta, y que eso de ninguna manera es la contribución cultural que la orquesta tiene como obligación

³¹ Este periódico, fundado en 1893 constituye verdadera prensa independiente, al carecer de filiación política determinada. No obstante su línea editorial se considera de centro-izquierda (Véase Müller, Lisa: *Comparing Mass Media in Established Democracies, Patterns of Media Performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, p. 225

³² Véase Hoffmann-Allenspach, Tobias: “Gustav Huonker” en Kotte, Andreas (ed.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Vol. 2, Zürich, Chronos, 2001, pp. 891 y sigs.

³³ Para entonces, había sido autor de obras teatrales escolares (*Till Eulenspiegel*, 1953, *Das kalte Herz*, 1958)

³⁴ Huonker, G.: Kurt Tucholsky. Briefe aus dem Sweingen, Hamburgo, Rowohlt, 1990. Entre otras obras referentes a Tucholsky, Huonker además fue editor de un libro de recuerdos de Máximo Gorki acerca de Tolstoi (Zürich, 1988)

³⁵ Wagner (Zürich, 1943) tenía a la sazón treinta y cinco años de edad. Fue miembro del *Gemeinderat* entre 1069 y 1978, y obtuvo la presidencia (*Stadtpräsident*) en 1982. Médico y abogado, su labor legislativa fue importante, particularmente en el sector vialidad y transporte

³⁶ Sallas, Renée, “Un suizo que se jugó por la Argentina y no perdió”, Buenos Aires, *Gente*, n° 669 (18/V/78), pp. 80-81.

³⁷ Desde luego, se refiere a Huonker (N.del A.)

brindar. Que el nivel cultural del pueblo es muy bajo, y que por lo tanto arriesgarse a la violencia y a la represión para tocar frente a un grupo pequeño no tenía sentido...”.

El debate entre Wagner y Huonker continuó hasta la aquiescencia del bloque socialdemócrata:

“Yo le pregunté (a Huonker) -continúa Wagner- en primer lugar si pondría las mismas objeciones en caso de que la Tonhalle decidiera viajar a Rusia, Checoslovaquia o Hungría (a lo que repuso) que en esos países no había hambre, la igualdad humana era practicada todos los días y se mantenía un gran nivel cultural...”.

Para los liberales suizos, así como para el Mozarteum y para la dictadura cívico-militar, la Tonhalle en Buenos Aires significó un verdadero triunfo. Sin embargo, no tuvieron poco que ver en ello los intereses helvéticos en el país: capitales de empresas del rubro farmacéutico, alimentación, y muy particularmente del sector financiero, comenzaron a consolidarse por aquellos años. Y Thomas Wagner formaría parte de la comitiva de la orquesta, como se verá a continuación.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Subfondo Crónica. Sección Archivo Fotográfico / Colección ANM.

Capítulo VI

La atribulada visita de la Tonhalle de Zürich: la orquesta en Argentina

Parte II

A comienzos de mayo 1978, Thomas Wagner llegaba a Ezeiza con los noventa y siete músicos de la Tonhalle, en un vuelo especial de Swissair, una de las empresas que auspiciaba la visita del conjunto. El mismo estaba encabezado por el director alemán Gerhard Albrecht. Albrecht, de cuarenta y tres años, era un viejo conocido del Teatro Colón por haber dirigido a la orquesta estable en 1973³⁸. La programación incluía la realización de cuatro conciertos allí, además de uno en el cine Ópera, abierto al público en general y de carácter gratuito, establecido para disipar los temores de la bancada socialdemócrata de Zürich acerca del público para el cual estaban destinados los conciertos, y de las repercusiones que pudieran tener de limitarse sólo a la presentación en el Colón. El repertorio a ser ejecutado combinaba tradicional con moderno: la Primera de Brahms- compositor que había dirigido la Tonhalle en 1883- y las primeras audiciones en el Colón de Tasso, lamento e Trionfo, de Liszt y de la Séptima de Bruckner, además del estreno del Concierto para siete instrumentos de viento, timbal, batería y cuerdas, del suizo Frank Martin, concesión hecha para incluir la obra de un compatriota³⁹. La introducción de esta pieza modernista respondía al mencionado criterio de despejar las dudas existentes en Suiza acerca del público argentino.

Los intereses helvéticos en el país tuvieron una gravitación decisiva en el éxito de la gira emprendida por el conjunto de Zürich. Y el Mozarteum agradeció “muy especialmente la colaboración de las siguientes empresas que hicieron posible la visita de la orquesta Tonhalle”⁴⁰, entre ellas los laboratorios Ciba-Geigy, Productos Roche y Sandoz Colorquímica, las multinacionales de la alimentación suiza, Suchard y Nestlé, y al sector bancario-financiero, Union de Banques Suisses y Crédit Suisse. De igual manera, se aclaró que los conciertos contaban con el auspicio oficial de la embajada suiza, a los que asistió

³⁸ Albrecht (Essen, Alemania, 1935- Berlín, 2014) había dirigido dos conciertos sinfónicos en el Colón, que incluyeron, entre otras obras, el Requiem K. 626 de Mozart y la Octava sinfonía de Bruckner. Discípulo de Herbert von Karajan y especializado en el repertorio moderno, y de igual manera en piezas poco frecuentadas del romanticismo (como las óperas Jessonda, de Spohr, y Osud de Janacek). Fue, tras la caída del socialismo, titular de la Filarmónica Checa siendo ésta objeto de varias controversias de índole políticas, como un proyectado concierto auspiciado por el Vaticano en 1994 en conmemoración de la reconciliación entre el judaísmo y la iglesia católica -“Papal Concert to Commemorate the Holocaust”- del cual se negó a participar alegando otros compromisos (Fuentes: Arata de Erize, J (2003). Mozarteum Argentino. 50 aniversario, Buenos Aires, Mozarteum, p. 166; Valenti Ferro, E. (1985): Los Directores del Colón, Buenos Aires, Arte Gaglianone, p. 341; Fox, Margalit, “Gerd Albrecht, German Conductor and Lighting Rod, is dead at 74”, The New York Times, 9 de febrero de 2014).

³⁹ Valenti Ferro, E.: *Ob. cit.*, pp. 341-342

⁴⁰ Teatro Colón, programa concierto 14 de mayo de 1978, 21 hrs..

el embajador suizo en Argentina, representantes del universo económico, financiero e industrial, amén de miembros de la cúpula político-militar:

“En la sala encendida a pleno - celebró la reportera de Gente ⁴¹, René Sallas- se puede ver al almirante Rojas, a Amalia Fortabat, a Álvaro Alsogaray, a Jeannette Arata de Eri-ze- presidenta del Mozarteum- a Conrado Helbling, a la esposa del general Saint Jean, al embajador de Suiza, a empresarios, funcionarios y a quinientos jóvenes que, desde las galerías altas, siguieron de pie todo el desarrollo del concierto...”

Las figuras mencionadas confirmaron que los temores de la socialdemocracia helvética acerca de quiénes constituirían el presunto auditorio de la Tonhalle en Buenos Aires no carecían de fundamento. Además de Saint Jean, a la sazón gobernador de la provincia de Buenos Aires y cabeza allí del aparato represivo, se mencionaba a Conrado Helbling – ex gerente de la suiza Suchard – quien era por entonces presidente del Banade y una de las figuras más prominentes del equipo económico de Martínez de Hoz⁴². Y el diputado del Partido Liberal suizo Thomas Wagner, de igual modo, puso en claro su posición en ésta, su primera visita a la Argentina y al Colón, en la cual distinguía entre *política* y *cultura*:

“Lo que yo dije – afirmó el mencionado diputado en la única entrevista concedida a la prensa local ⁴³- es una profunda convicción mía de siempre, que la aplico a todos los países por igual. Yo creo que los problemas políticos no deben interferir en las cuestiones culturales. Si hay un intercambio cultural válido debe ser entre pueblo y pueblo, entre país y país, prescindiendo de los gobiernos que estén en el poder en esos momentos, que es justamente lo más transitorio que tiene un país. Que si una persona, una sola, sentada en la platea oscura de un teatro entendía el mensaje de la Tonhalle, ya tenía sentido el viaje...”

La gira de la orquesta fue vivida localmente como un éxito internacional por parte del poder de turno. Las críticas fueron positivas, pero no pudieron escapar a considerandos de carácter político, como veremos en lo sucesivo.

⁴¹Revista *Gente*, n° 669 (18/V/78), p. 80.

⁴² Carlos Conrado Helbling (Buenos Aires, 1925 -2018) además de por Suchard, había pasado por el directorio de Shell Argentina, y previamente había sido consultor financiero argentino para Europa (1961-64), vicepresidente de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, en 1978 presidente del Banade y en 1981 presidente del Banco Nación. (Fuente: *Quién es quién en la Argentina* (1983), Editor Guillermo Kraft, pp.347-348).

⁴³Revista *Gente*, n° 669 (18/V/78), p. 81.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Subfondo Crónica. Sección Archivo Fotográfico / Colección ANM.

Capítulo VII

La atribulada visita de la Tonhalle de Zürich: sus repercusiones

Parte II

En tiempos recientes, se ha tratado de ocultar el relativo “éxito” que tuvo la Tonhalle en su *première* argentina durante el “Proceso”. Sin ir más lejos, la memoria del cincuentenario de Mozarteum- última publicada en vida de su fundadora, Jeannette Arata de Erize – solamente hace una breve alusión al mismo, sin asignarle ninguna importancia particular⁴⁴. No obstante, por entonces el acontecimiento había cobrado localmente otra dimensión y se le dio una amplia trascendencia al hecho de que una conocida editorial, célebre por su apoyo al régimen, dejó la cobertura del mismo para su semanario de mayor venta⁴⁵, inscribiéndolo en la pretendida “campaña antiargentina”, denunciada por los medios adeptos al gobierno en una suerte de “boicot” cultural contra el país que habría violado la proverbial neutralidad suiza. Todo ello a pesar de los esfuerzos que el Colón y el Mozarteum Argentino habían realizado para “importar” (sic) a la que se consideraban la “orquesta más antigua de Europa”⁴⁶, dirigida en 1895 por Johannes Brahms y con cuya Primera sinfonía pretendía rendírsele homenaje. A decir de la revista *Somos*⁴⁷:

“La influencia de la campaña de desprestigio que la subversión montó para deteriorar la imagen de la Argentina en el exterior llegó a la tradicionalmente neutral Suiza. A punto de partir la sinfónica hacia Buenos Aires, en el Consejo (sic) municipal de Zürich se cuestionó el viaje. El motivo central del cuestionamiento fue la acusación de que en nuestro país no se respetaban los derechos humanos.”

Tomada como caso testigo de la mentada “campaña de desprestigio”, la visita del grupo orquestal suizo fue igualmente utilizada por la prensa adepta para promover en el exterior el carácter amistoso del régimen y, para este propósito, actitudes en Suiza como la del Partido Liberal y la de Thomas Wagner eran oportunas:

⁴⁴ *Mozarteum Argentino. 50 Aniversario* (2006), Buenos Aires, Mozarteum, p. 167 y 72.

⁴⁵ La editorial era Atlántida, presidida a la sazón por Aníbal Vigil. De sus dos semanarios *Somos* y *Gente*, se optó por el último que, hasta la actualidad está dedicado preferentemente a frivolidades sociales y cuyo director era en aquel momento Samuel “Chiche” Gelblung.

⁴⁶ “El boicot llegó a la cultura”, Buenos Aires, *Somos*, n°86 (12/V/78), p. 57. Desde luego, la afirmación de que la de la *Tonhalle* es la orquesta más antigua de Europa es falsa. Para el año de su fundación, 1868, ya existían por lo menos media docena de organismos orquestales tanto europeos como americanos.

⁴⁷ *Ibid.*

“La suya es la actitud de un hombre que comprende con generosidad que no estaba equivocado. Que hizo bien. Que tuvo razón. Que valía la pena haberse puesto de pie tres semanas atrás en el Parlamento de Zürich para dar, durante una hora, sus razones- sus serenas razones- para que la sinfónica Tonhalle, a pesar del voto contrario de los cincuenta diputados socialistas, viniera a la Argentina (...) Un eslabón - uno más- de la campaña antiargentina en el mundo, que la misma realidad se encargó de desmentir: en vez de bombas, terror y soldados en la calle, la Tonhalle encontró un pueblo abierto, y en el teatro estos aplausos impresionantes y estos “Bravo” que obligaron a Thomas Wagner a permanecer sentado, los ojos cerrados para que nadie advirtiera que estaba emocionado...” (Revista Gente⁴⁸, 18/05/78)

Wagner, al día siguiente de haber asistido a la función del 11 de mayo de 1978, concedió una extensa entrevista a Renée Sallas - periodista estrella de Gente, y adalid de la “campaña antiargentina”⁴⁹- en el Hotel Alvear de Buenos Aires donde deja entrever la grata impresión que la Argentina de Videla le había producido:

“Los músicos no pueden creer que la gente aquí sea tan entusiasta y tan culta - afirmó Wagner para disipar cualquier temor acerca del nivel cultural local ⁵⁰-. Salen a caminar por las calles, solos, y aunque ninguno de ellos habla español, la gente se esfuerza por hacerse entender y por guiarlos. Para todos nosotros este país fue un descubrimiento inesperado. Ayer al mediodía un trío de la orquesta Tonhalle dio un concierto al mediodía (sic) en el teatro Ópera. La Tonhalle no era conocida aquí, y a pesar de la entrada libre, nosotros pensamos que no iba a venir nadie. Cuando le comentamos esto a la señora Erize, sonrió. Estos conciertos con entrada libre los organiza siempre la Tonhalle tanto en Suiza, Nueva York o París. Es nuestro aporte - y el aporte de los que nos invitan- a la gente que no tiene o no puede asistir a un concierto pago. Pues bien ¿Sabe Ud. a dónde llegaba la cola para entrar ese mediodía? Llegaba hasta la calle...esa calle...Esmeralda, oh, sí, Esmeralda. No podíamos creerlo. Y anoche en el Colón, también...No sé, una tierra privilegiada. Y también estamos admirados de una sociedad que ustedes tienen, el Mozarteum Argentino, que es un modelo. Porque no es fácil conseguir las visitas que consigue esta sociedad. Porque no es fácil organizar estos conciertos. Porque es una dura lucha que sólo nosotros, que estamos en el ambiente de la música. Yo pienso que los rasgos de esa mujer admirable que es la señora de Erize son un poco los rasgos es este pueblo: luchador, inquieto, ávido de hacer las cosas bien. Es por eso que a pesar de todas las dificultades van a tener pronto la recompensa a todo ese esfuerzo...”

⁴⁸ “Un suizo que se jugó por la Argentina y no perdió”, Buenos Aires, *Gente*, n° 669 (18/V/78), p. 80.

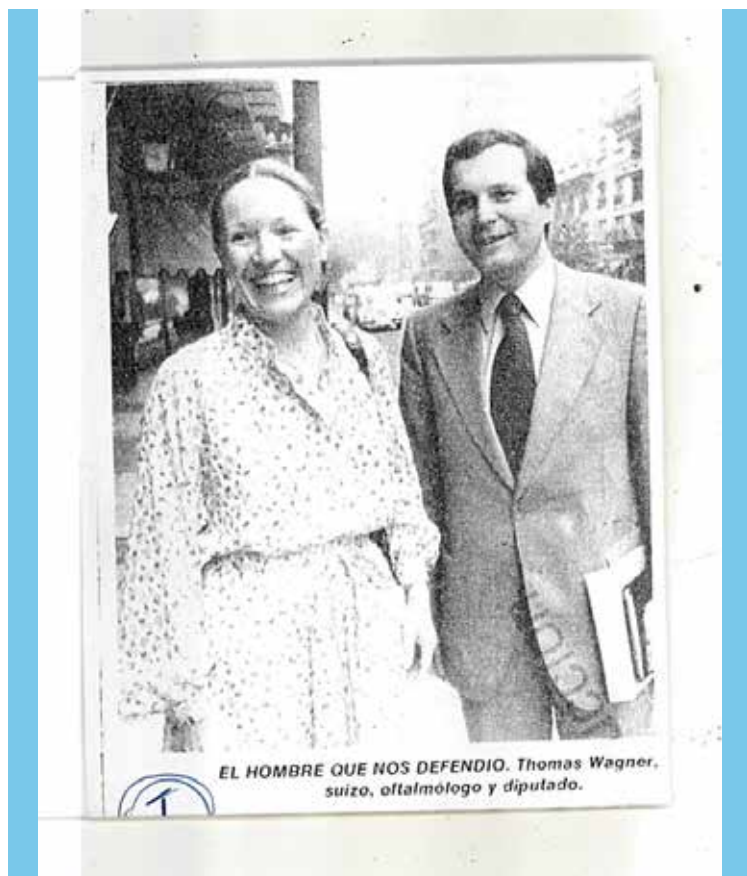
⁴⁹ Renée Sallas (1935-2014), quien más adelante integraría la Fundación Konex, fue una de las periodistas más involucradas en la apología del “Proceso” (véase Blaustein, E.- Zubieta, M.: Decíamos ayer. *La prensa argentina bajo el “Proceso”*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2006, pp. 46 y sigs.)

⁵⁰ *Ibid.* (Cursiva del Autor)

Inevitablemente, la entrevista giró hacia la política, y particularmente hacía el terrorismo, esta vez abordado desde el ángulo de la derecha europea, y el entrevistado en apariencia estaba al corriente de las “recetas” aplicadas por la dictadura, e incluso llegaba a su justificación:

“Se dijo -lo dijo especialmente la fracción de mi partido- que hoy el terrorismo está instalado en Europa. Que ya no era un problema exclusivamente sudamericano. Y que no existe una receta válida, universal, para combatirlo. Es decir, no existe una regla matemática que me diga que si yo hago esto, más esto, más aquello, el terrorismo desaparecerá de un país por arte de magia. Por lo tanto, si nadie ha encontrado la solución a este problema, todas las soluciones son válidas. Y las respeto. Sé que la Argentina ha padecido una subversión muy importante. Que ha dejado víctimas. Creo que Argentina se está recuperando de ese pasado. Es decir, que está saliendo. Y la cordialidad, el buen trato de la gente por la calle demuestra que, a pesar de los problemas, hay esperanza. Además, hablé del nivel y de la trayectoria del Teatro Colón, que conozco muy bien. Es comparable sin ninguna duda al de los mejores teatros de Nueva York, París, Munich o Viena...”

El testimonio anterior revela que, en alguna medida, la sociedad europea no tuvo en absoluto una actitud monolítica frente a la dictadura argentina. Mientras algunos la repudiaban, otros la toleraban, y había aun quienes la apoyaban, entre los cuales, Thomas Wagner no era la excepción. Ello explica el hecho de que tanto orquestas como solistas no dejaran de venir al país, aun cuando abundaban denuncias.



Fuente: “El diputado suizo Thomas Wagner y su esposa”, Somos, 18/V/78, p. 78.

Capítulo VIII

Las presentaciones internacionales durante el período 1976-1979.

Como se ha mencionado con anterioridad, muchas figuras desistieron de presentarse localmente durante el “Proceso”. Los motivos que esgrimieron iban desde su oposición ideológica al régimen hasta lo puramente económico, como en los casos de los directores Karajan y Solti, quienes habían actuado en Argentina en 1949 y 1951 respectivamente. Sus cachets eran demasiado elevados, incluso para los estándares de las instituciones que financiaban localmente la cultura musical⁵¹.

De cualquier modo, entre 1976 y 1979 el Mozarteum, la Asociación Wagneriana y otras instituciones consiguieron llevar al Colón y a otros auditorios a numerosas figuras de prestigio internacional, procedentes de Europa o de Estados Unidos. En el período en cuestión se presentaron, entre otros, los pianistas Paul Badura-Skoda (Austria), Nikita Magaloff –maestro de Martha Argerich de origen ruso, que residía en Suiza- y Rudolf Firkušny (ex Checoslovaquia), los cellistas norteamericanos Leonard Rose y Janos Starker, y los violinistas italianos Salvatore Accardo y Uto Ughi. Entre los conjuntos de cámara, se destacaron los cuartetos Borodin y Filarmónico de Moscú –ambos de la Unión Soviética -, I Musici⁵² e I Solisti d Zagreb, ambos de Italia. El género vocal estuvo representado, entre otros, por las sopranos Victoria de Los Ángeles, de España, y Jessye Norman, de origen afroamericano, que hizo su debut local; y por Jess Thomas, gran tenor wagneriano, también de Estados Unidos. Entre los directores, aparte del ya mencionado Gerd Albrecht – quien llegó al frente de la Tonhalle de Zürich- hicieron su presentación el suizo Peter Maag, el polaco Stanislas Wislocki, el ex soviético radicado en los Estados Unidos Neeme Järvi, los italianos Francesco Molinari-Pradelli y Fernando Previtali, y el indio Zubin Mehta, quien encabezando la Filarmónica de Nueva York hizo polémicas declaraciones al finalizar la gira acerca de la situación local de los derechos humanos⁵³.

⁵¹ La presentación del austriaco Herbert von Karajan (1908-1989)- quien fuera probablemente el director más renombrado de la segunda mitad del siglo XX- no había sido satisfactoria, debido al desigual trato que le asignó la crítica local. Además, había pedido honorarios en dólares, y ante la negativa del gobierno de Perón en concedérselos, terminó refiriéndose, despectivamente, a Buenos Aires como “Ein Neggerdorf” (“Una ciudad de negros”) (Véase Osborne, *Richard, Herbert von Karajan. A Life in Music*, Nueva York, Northeastern University Press, 1998, pp. 267-267, 779 (nota 10). Por el contrario, la del húngaro Georg Solti (1912-1996)- uno de los grandes conductores de todos los tiempos- fue un éxito, aunque coincidió con el intento de golpe de Menéndez (1951), que conspiró contra la asistencia a sus conciertos, que tuvieron lugar en el Gran Rex de Buenos Aires. (Solti, Georg (Sachs, Harvey (ed.): *Solti on Solti. A Memoir*, New York, Vintage, 1998, pp. 187 y sigs.

⁵² El caso del conjunto de cámara I Musici cobró particular relevancia, puesto que actuó en Buenos Aires en el momento en que Videla s había recibido muestras de hostilidad en Roma, durante su viaje por la asunción de Juan Pablo II (1978).

⁵³ Véase *Mozarteum Argentino. 50 Aniversario*, Buenos Aires, 2006, pp. 166-167, 180-181; Dillon, César: *Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Historia y Cronología*, Buenos Aires, Dunken, 2007, pp. 363-371; Valenti Ferro, E

Las visitas mencionadas fueron observadas por un régimen pretendidamente abierto al mundo como un éxito de tales proporciones. En un artículo aparecido en marzo de 1979, la revista *Somos* sostenía que en aquel año solamente faltaba “repatriar del más allá a Mozart”, a la vez que enumeraba las diversas futuras presentaciones:

“Si bien se mira al Mozarteum, lo único que le falta es repatriar desde el más allá al propio Wolfgang Amadeus porque si siempre mantuvo una constante de ambiciosa calidad, el programa de este año supera todo lo previsto. Nada parece detener a las entusiastas huestes que comanda Jeannette Arata de Erize, y en su pasión por todo lo posible, desde la Filarmónica de Hamburgo hasta el ballet de Stuttgart, pasando por la orquesta Johann Strauss de Viena y los artilugios guitarrísticos del excelso Narciso Yepes. Los 120 integrantes de la excelente Filarmónica de Hamburgo – que viajan en un avión especial, capaz de transportarlos a ellos, sus instrumentos y 80 amigos que los acompañan – brindarán el 21 de mayo, en el Colón, el primer plato fuerte. Como el cachet de la formación que conduce Aldo Ceccato no es desdeñable –entre 80.000 y 100.000 dólares por presentación⁵⁴- para financiar su viaje, el Mozarteum organizó paralelamente su paso por Brasil, Chile y Uruguay, donde no pisa una orquesta extranjera hace veinte años (...) Otra propuesta de la institución consiste en admirar a la Orquesta Johann Strauss de Viena que con la batuta de Kurt Woess dará quince conciertos en Brasil, Uruguay, Chile y Argentina (ocho presentaciones, a 15.000 dólares cada una, en el Coliseo) (...) Como si fuera poco, la entidad patrocina además la visita del Cuarteto Beethoven de Roma- 7.000 dólares la presentación- que ofrecerá cinco conciertos aquí y tres en Brasil (...) Pianistas en la nómina del Mozarteum no faltan, entre ellos Alicia de Larrocha- 7.500 dólares la salida- quien como las formaciones antes nombradas llega en exclusividad para esta institución”⁵⁵.

La lista incluía al violista Leonid Kogan, al pianista brasileño Roberto Szidon y a los guitarristas Yepes y Bream, con un cachet 7.500 dólares cada uno. Algunas de las presentaciones anunciadas se concretaron, pero otras no pasaron de ser proyecto. El caso de la Filarmónica de Hamburgo – una buena orquesta alemana, aunque no necesariamente de excelencia- merecería un comentario aparte, dado que a uno de sus conciertos, donde Aurora Nátola de Ginastera era solista de cello, asistió todo el Poder Ejecutivo Nacional, incluido el dictador Jorge Rafael Videla⁵⁶. “Si usted es melómano – concluía el artículo de la revista *Somos* antes citado- o si simplemente le gusta la buena música, éste es su año. No lo dude”. Aunque de esta “buena música”, por su elevado costo, solo pudieran beneficiarse unos pocos.

Por las causas expuestas precedentemente, debe reconocerse que las presencias internacionales no escasearon, a pesar de la renuencia de algunos en venir a un país que,

⁵⁴ Téngase en consideración que se trató de dólares de 1979. Cuarenta años después, 100.000 U\$S de entonces equivaldrían a 351.000 de la actualidad.

⁵⁵ Sánchez, Jorge Ezequiel, “El único que no viene es Mozart”, *Somos*, n° 32 (30/III/79), pp. 56-57.

⁵⁶ Mendelewich, Pablo, “Hamburgueses, música con mayúscula”, *Confirmado*, 24 de mayo de 1979; *Gente*, 24 de mayo de 1979 y *La Semana*, 23 de mayo de 1979 (Cf. Buch, E.: *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 187 y 223 (Nota n° 318)

en el mejor de los casos, no juzgaban seguro. Y el problema no se reducía a su voluntad, pues la mayoría estaba dispuesta, cuando no explícitamente interesada, a hacerlo. Pero cuando las gestiones fracasaban, ambas partes debían dar explicaciones, invariablemente relacionadas con la situación de los derechos humanos en la Argentina, como se verá en el siguiente artículo.

Capítulo IX

El dilema de venir o no venir: dudas y acusaciones

La presentación de la Tonhalle de Zürich, sin lugar a dudas, constituyó un éxito de importancia para el “Proceso”. De cara al mundo, una significativa parte de sus integrantes lo apoyaba, incluso cuando se hallaba plenamente al corriente de la situación local. En la Argentina existía “libertad”, pero a la vez el rechazo de algunas figuras de renombre mundial a visitarla, algo que en apariencia confirmaba la “campaña antiargentina” orquestada por la “subversión” internacional, tal como se desprende de un artículo de la revista Somos⁵⁷ :

“El jueves 11⁵⁸, en el teatro Colón se presentó la orquesta sinfónica Tonhalle de Zürich, merced al esfuerzo del Mozarteum Argentino, un hecho relevante para la cultura musical argentina (...). Sin embargo, detrás de ése suceso cultural existe un trasfondo político de evidente importancia para nuestro país. La influencia de la campaña de desprestigio que la subversión montó para deteriorar la imagen de la Argentina en el Exterior llegó a la tradicionalmente neutral Suiza.”

Observada como un éxito, la visita del conjunto helvético había dejado, sin embargo, secuelas que -de acuerdo al párrafo antes citado- eran atribuidas a la misma “campaña de desprestigio”, que propiciaba un boicot cultural, no ya contra un gobierno, sino contra la Argentina como nación. Continúa la revista Somos:

“El motivo del cuestionamiento fue la acusación de que en nuestro país no se respetaban los derechos humanos. Motivo que ya frustró un primer viaje del célebre violinista Yehudi Menuhin (aunque tiempo después se concretó) y que al parecer impide la visita del director Alain Lombard, anunciado hace una semana por el Colón.”

Los artistas mencionados habían rehusado venir por motivos que en Europa ya habían tomado dominio público. Por otra parte, se recurría a argumentos mendaces: la visita de Menuhin -personalidad de profundo compromiso con la causa de los derechos humanos,

⁵⁷ “El boicot llegó a la cultura”, *Somos*, n° 86 (12/V/78), p. 57.

⁵⁸ Se refiere al jueves 11 de mayo de 1978.

quien había visitado al país en más de una oportunidad- se había concretado en 1975, es decir, antes del golpe de Estado. Su negativa a presentarse localmente se debía a que fue el principal promotor del Comité de apoyo a Miguel Ángel Estrella, formado en París en aquel año⁵⁹. Alain Lombard (París, 1940), entonces un joven director de treinta y siete años⁶⁰, debía dirigir en el Colón “*Boris Godunov*” de Mussorgsky, como inauguración de la temporada lírica de 1978. No obstante, por motivos que no trascendieron, el director francés rechazó la oferta, suscitando las suspicacias de la prensa adepta al régimen.

La embajada de Francia en Argentina salió rápidamente a refutar tales especulaciones, pues si bien varios de sus ciudadanos habían sufrido la persecución por parte del régimen, ello no había alterado las relaciones diplomáticas, económicas y políticas entre ambas naciones⁶¹. El agregado cultural francés, Jean-Pierre Bernés⁶², negó taxativamente que mediara motivo alguno de índole ideológica en la negativa de Lombard de presentarse en la Argentina, así como la existencia de cualquier “boicot cultural”⁶³. La respuesta, que se transcribe a continuación, fue publicada en la revista *Somos*, el mismo medio que había lanzado la acusación⁶⁴:

“En la sección Música y bajo el título “El boicot llegó a la cultura”, acabo de leer que se incluye en ese capítulo la cancelación de la visita del director de orquesta francés Alain Lombard, quien debía venir a dirigir “Boris Godunov” al iniciarse la temporada lírica oficial de 1978 en el Teatro Colón. Tengo el honor de informarle que el director Alain Lombard -quien había manifestado su deseo de venir a Buenos Aires para dirigir en el famoso Teatro Colón- se vio obligado a renunciar a sus compromisos debido a una intervención quirúrgica de urgencia. El señor Lombard ha debido anular sus contratos no sólo en la Argentina sino en otros países. Me permito indicar, además, que no existe

⁵⁹ “Miguel Ángel Estrella (1940), se trataba de un pianista tucumano que dos años antes había ofrecido un concierto para el Mozarteum en el Teatro Coliseo, después de lo cual fue detenido en Uruguay, en diciembre de 1977, presuntamente por ser militante montonero (Véase Buch, E.: *Música, dictadura, resistencia.*, Buenos Aires, FCE, 2016, p. 19.). Menuhin, junto con la pianista Nadia Boulanger -maestra de Estrella- y el compositor Henri Dutilleux estuvieron al frente de este comité, del cual formaron parte otros artistas, como la actriz Simone Signoret y su marido, Yves Montand. La presión de estas personalidades, junto al impacto que produjo la edición del disco *Musique en prison* y numerosos conciertos ofrecidos con tal propósito, consiguieron la liberación de Estrella dos años más tarde (Véase *Archives de la Campagne pour la Libération de Miguel Ángel Estrella*, ARC 3018 (1-9), Bibliothèque de l’Institut d’Histoire du Temps Présent (INTP), París; Rodríguez, Joceline, «La musique en prison...Campagne pour la libération de Miguel Ángel Estrella», inédito.; Estrella, Miguel Ángel, *Música para la esperanza. Conversaciones con Jean Lacouture*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985. [Cf. Buch, E.: *Ob. Cit.*, p. 19])

⁶⁰ Lombard era conocido localmente por sus grabaciones realizadas con la Ópera Comique de París, particularmente *Lakmé*, de Delibes, y *Roméo et Juliette*, de Gounod, que abarrotaban por entonces las bateas de las disquerías porteñas, producto de la apertura del mercado, pero nunca había dirigido en Argentina. Era a la sazón director de la Ópera de Miami, en Estados Unidos, y recientemente (1978) el Estado francés le había confiado la dirección de la Ópera du Rhin (Loppert, Max.: “Gounod Faust”, *The Musical Times*, n° 119 (febrero 1978), p. 145.)

⁶¹ En sus vínculos con la dictadura argentina, el gobierno francés de Valéry Giscard D’Estaing manifestó una actitud, en el mejor de los casos, ambigua. Además del “*Affaire Estrella*”, la desaparición en aquel mismo año de las monjas Léonie Duquet y Alice Domon había complicado su relación con el régimen militar, a pesar de que Francia se trataba, probablemente, de su mayor proveedor de armamento, así como una de sus principales fuentes de financiamiento: a fines de año, con un conflicto con Chile en ciernes, Massera visitó París para negociar compras de armas; dos años más tarde, haría lo propio Martínez de Hoz, desde luego, por motivos económicos. (Véase “Droits de l’homme et problèmes stratégiques ont été évoqués lors du séjour de l’amiral Massera”, París, *Le Monde*, 8 de julio de 1978 [Cf. Buch, E.: *Ob. Cit.*, p. 21]).

⁶² Bernés (París, 1940), profesor de la *École Normale Supérieure* y diplomático de carrera, era conocido por ser traductor de la obra de Jorge Luis Borges al francés. Estaba destinado en Buenos Aires desde 1975, donde conoció al escritor.

⁶³ “El boicot llegó a la cultura”, *Somos*, n° 86 (12/V/78), p. 57.

⁶⁴ Bernés, Jean-Pierre, “CULTURA & BOICOT”, *Correo, Somos* n° 88 (26/V/78”), p. 60.

ningún “boicot cultural” de parte de los artistas franceses hacia la Argentina. Hemos podido aplaudir, hace aproximadamente quince días, en el Teatro Colón, al “Ballet Theatre Contemporain”, el primer elenco francés de danza moderna. En este momento el coreógrafo Attilio Labis prepara para el Teatro Colón una nueva versión de “Spartacus”, en la que intervendrá como primer bailarín, junto a la gran bailarina francesa Christiane Vlassi. Otro coreógrafo francés, Pierre Lacotte, vendrá a dirigir dos espectáculos de ballet en septiembre: del Primer acto de “Tannhäuser”, “Venusberg” y “La fille du Danube”, de Adolphe Adam, con la participación de dos estrellas del Cuerpo de Ballet de la Opera de París: Ghislaine Thesmar y Michael Denard. Esperamos asimismo la llegada de varios conjuntos de cámara. En julio “Ars Antiqua”, especializado en música antigua; en agosto, el “Quintette de Cuivres Ars Nova”; la orquesta de Jean-Francois Paillard. Todo sin contar la presentación de numerosos solistas como Roger Soyer, que interpretará en el Colón el papel protagónico de “Don Giovanni” y de instrumentistas, como el violoncellista Pierre Fournier y de Christine Valewska...Con esto, creo poder demostrar que estamos lejos de un “boicot” y me alegro por mi parte por la importancia y diversidad de nuestros intercambios artísticos. Nadie ignora la favorable acogida que reciben en Francia numerosas (sic) artistas argentinos”.

A decir verdad, la respuesta francesa dejaba lugar a más dudas que certezas acerca de la opinión que se tenía en Francia acerca de la dictadura argentina. Recordemos que Francia fue uno de los países europeos que había recibido a la mayor parte de los artistas argentinos refugiados. Como quiera que fuese, Lombard *nunca se presentó en Argentina*, y *Boris* fue dirigido por el argentino Mario Perusso⁶⁵.

A pesar de éxitos como el de la Tonhalle -en el cual “la cultura había sido el terreno donde Argentina derrotó a la subversión”⁶⁶- las visitas siempre albergaron dudas concierne a la “humanidad” del “Proceso”, como veremos a continuación.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Subfondo Crónica. Sección Archivo Fotográfico / Colección ANM.



Fuente: “El director Gerd Albrecht de la Tonhalle de Zürich ingresando al Colón”, *Somos*, 18/V/78, p. 82

⁶⁵Teatro Colón, 16 al 28 de mayo de 1978. Según el teatro, “por razones desconocidas, el maestro Lombard, Alain, quien había firmado para dirigir la ópera, canceló unilateralmente el compromiso” (Fte. Teatro Colón).

⁶⁶“El boicot llegó a la cultura”, *Somos*, n° 86 (12/V/78), p. 57.

Capítulo X

La New York Philharmonic Orchestra y su visita de 1978

Parte I

Tras la presentación de la Tonhalle en 1978, el “Proceso” comenzó a ser observado con recelo por el universo de la cultura en el plano internacional. El Mundial de fútbol y el agravamiento del conflicto con Chile contribuyeron a sembrar dudas en el exterior respecto de la situación local de los derechos humanos. En tales circunstancias, el Mozarteum anunció la llegada de la Filarmónica de Nueva York⁶⁷. Se trataba de la segunda visita de dicho organismo orquestal al país, pues la primera había tenido lugar en 1958, durante la presidencia de Arturo Frondizi. En aquella oportunidad, llegó al frente de quien fuera su conductor más representativo, Leonard Bernstein, y del antecesor de éste como titular, el griego Dimitri Mitropoulos, e incluyó funciones en las ciudades de Mendoza y Córdoba⁶⁸. Bernstein, pionero de las transmisiones televisivas de conciertos, así como de funciones destinadas a introducir a la juventud norteamericana en el conocimiento de compositores como Gustav Mahler, fue quien sentó las bases de la moderna orquesta neoyorquina, y ésta cobraría notoriedad por el carácter democrático de su administración, “liberal” en el sentido que en los Estados Unidos se asigna al término⁶⁹. Se trataba de una destacada orquesta que regresaba a Buenos Aires en pleno apogeo de la dictadura cívico-militar; en esta ocasión, estaba al frente Zubin Mehta, joven director nacido en la India que luego se convertiría en titular del organismo.

Zubin Mehta, su nuevo director encargado, nacido en Bombay en 1936 de una rica familia de comerciantes de origen parsi (zoroastrianos) que le permitió estudiar en Viena y Londres, había pasado durante los años sesenta por la dirección de las orquestas de Toronto y Los Ángeles. Viejo conocido del público porteño -había dirigido en 1962 unos conciertos en la Facultad de Derecho⁷⁰, que representaron, según sus propias palabras “el inicio de su carrera”⁷¹-, dirigió por primera vez en el Colón en 1972⁷², al frente de la

⁶⁷ Cabrera, Napoleón: “De Nueva York, a toda orquesta”, *Somos*, 25/VIII/78 (n° 101), p. 34.

⁶⁸ Bernstein, Teatro Colón, 25/VI/58; Mitropoulos, Id., 31/V y 2/VI/58 (Leon Levy Foundation, New York Philharmonic Archives).

⁶⁹ Bernstein, que había llegado a Buenos Aires en compañía de su esposa, la activista chilena Felicia Cohn Montealegre, era conocido por sus simpatías de izquierda: fue el primer director en conducir a la orquesta detrás de la denominada “Cortina de Hierro”, el 22 de agosto de 1959, a un año de su presentación en Buenos Aires. Sospechado de actividades comunistas, había figurado en las “listas negras” del maccarthismo, y estuvo en la mira del FBI, por lo menos, desde 1949 (Véase Ross, Alex: “Bernstein and the FBI”, *The New Yorker*, 13 de abril de 2009).

⁷⁰ García Muñoz, Carmen- Stamponi, Guillermo, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires ,1946-2006, Buenos Aires, AsoFBA, 2007, p. 105.

Filarmónica de Israel⁷³, cuya titularidad estaba a punto de alcanzar, conjuntamente con la de Nueva York⁷⁴. Personalidad carismática, al igual que su antecesor Bernstein, nunca estuvo libre de polémicas: en 1981 trataría infructuosamente de introducir a Wagner en Israel⁷⁵, actitud que originó protestas e incluso incidentes, pero recibió el férreo apoyo de músicos judíos, como Daniel Barenboim. Las circunstancias concernientes a su designación en Nueva York tampoco estuvieron exentas de conflictos: su presentación de 1978 en Buenos Aires era *la primera gira internacional que el director indio realizaba al frente de la Filarmónica de Nueva York y que, por lo tanto, no debía fracasar*. Además, su relación con la orquesta era por entonces conflictiva, apuntó Helena Matheopoulos en su investigación de 1978⁷⁶:

“Se ha escrito mucho y sobre el hecho de que once años antes hubiese insultado en público a la orquesta jactándose con la de Los Ángeles que a la sazón dirigía, y de la desconsideración que ésta siempre había tenido para con sus directores, hasta el punto de llegar a decir que, si uno tenía un enemigo ¡Lo mejor que podía pasarle era que lo nombraran en Nueva York!”

La gira, además, se iniciaba con gran temor: Videla acababa de ser objeto de insultos en Italia en su primer viaje al exterior, durante el fugaz pontificado de Albino Luciani (Juan Pablo I)⁷⁷, lo cual incrementó los recelos de los músicos, como posteriormente reconocería el director. Pero los honorarios eran sumamente atractivos, y el director despejaría sus dudas al respecto, como veremos en lo sucesivo.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Subfondo Crónica. Sección Archivo Fotográfico / Colección ANM.

⁷⁷ Arias, Juan: “Cuando la sotana de Juan Pablo I se manchó con la sangre de Videla”, *El País*, Madrid, 18 de mayo de 2013.

Capítulo XI

La New York Philharmonic Orchestra y su visita de 1978

Parte II

Tras veinte años de ausencia en Argentina, la New York Philharmonic regresaba al Co-lón en una visita que en apariencia iba a ser atribulada, como más adelante reconoció su propio director, Zubin Mehta⁷⁸. Sucesos de público conocimiento internacional – como el *Timerman Affair*, de profundo impacto tanto en Estados Unidos como en Israel⁷⁹, ante todo debido al hecho de que Mehta se hallaba al frente de las orquestas de ambas naciones- habían despertado inocultables suspicacias. No obstante, el factor económico fue determinante: la Filarmónica de Nueva York fue contratada por el Mozarteum en septiembre de 1978 por 210.000 dólares para dar solo dos conciertos⁸⁰.

Las suspicacias quedaron en evidencia por la presencia de Albert K. Webster⁸¹ *manager* y vocero de la Filarmónica de Nueva York. Webster, designado en la administración de ella en 1978 había tenido previamente destacada actividad en la contratación de músicos afronorteamericanos⁸², que desde la lucha por los *Civil Rights* en los años sesenta debía cumplir con un cupo y que rara vez quedaba satisfecho⁸³. Por ello, la orquesta tenía que evitar problemas adicionales referentes a derechos humanos. Los conciertos – que tuvieron lugar el domingo 3 y el lunes 4 de septiembre de 1978- respondieron a un repertorio más bien tradicional: Wagner, Ravel, Tchaikovsky, el por entonces ubicuo Mahler – la sinfonía n° 1 *Titán* –. También hubo alguna excepción, como la marcha *Stripes and Stars for Ever*, de John Philip Souza, ejecutada como bis – utilizada como cortina musical de radio Colonia y asociada por el público argentino con los golpes de Estado- y *Markings*, de Ulysses Kay, un *american negro composer* que Webster incluyó en el programa con el

⁷⁸ Véase siguiente artículo.

⁷⁹ Rein, R y Davidi, E., “‘Exile of the World’: Israeli Perceptions of Jacobo Timerman”, *Jewish Social Studies* vol 16 n° 3 (primavera - verano 2010), Indiana University Press, pp. 1- 31; Schoijet, Mauricio, “The Timerman Affair, Argentina and the United States, San Francisco, *Social Justice/Global Options* n° 20 Race, Crime and Culture, 1982, p. 16-36.

⁸⁰ Cabrera, Napoleón, “El festival de la supersinfónica”, *Somos* n° 103 (8/IX/78), pp. 38-39.

⁸¹ Webster (Brooklyn, NY, 1937), egresado de la escuela de música de Harvard fue designado director ejecutivo en junio de 1978, conjuntamente con la designación de Mehta como titular de la orquesta. Renunció al cargo en 1990, poco antes de que el director indio dejara la orquesta (Véase Rockwell, John, “Administrator quits the Philharmonic”, *New York Times*, 6 de octubre de 1990).

⁸² “Notes for radio broadcast on decision on Human Rights Commission regarding the hiring policy of New York Philharmonic, subject ‘Institutional Racism’”, *Human Rights Clippings, NYPO*, 11 de diciembre de 1962, 25 de junio de 1970.

⁸³ Henthoff, Nat, “Un-chic Racism at the Philharmonic”, Nueva York, *Village Voice*, diciembre de 1970.

evidente propósito de despejar cualquier prejuicio racista.

Como era frecuente por entonces, un sector de la prensa dio mayor importancia al lujo y a la elegancia de la concurrencia que al interés cultural que concitaban los dos conciertos. Napoleón Cabrera, crítico de *Clarín* y colaborador habitual de *Somos*, hizo particular hincapié en el carácter conspicuo del público asistente, conformado en su mayoría por miembros del establishment financiero y empresarial, y mandos de las Fuerzas Armadas, muchos de ellos socios del Mozarteum:

“Los aplausos fueron tantos que debió conceder tres bises cada noche (...) El público respondió al esfuerzo del Mozarteum. Unas 3.500 personas colmaron cada noche, y hasta los pasillos resultaron invadidos por espectadores de pie, algo inusual, que recordó lo ocurrido en la primera presentación de Maia Plissetskaia. Hace tres años, la entrada más barata era el paraíso (500 pesos) y la más cara la platea preferencial (24.000. Todas se agotaron dos días antes del debut. Y los revendedores hicieron su agosto: en el “mercado negro” se negociaban a precios cinco veces mayores. O más. Los socios del Mozarteum gozaron de un diez por ciento de descuento sobre estos valores “como usted ve - comentó la presidenta de la entidad, Jeannette Arara de Erize, radiante por el éxito- los precios no fueron nada caros. No se buscó el lucro sino la difusión de este hecho excepcional, y por eso en el costo general incluimos los derechos de televisión”⁸⁴. En efecto, el Mozarteum había oblado 25.000 a la Filarmónica por tal concepto. El canal 7 transmitió la función el domingo- empleó un camión de exteriores, 4 cámaras y 20 técnicos- sin cobrar el espacio, resarciéndose sólo con la publicidad. El Mozarteum, eso sí, se reservó el derecho de repetir el tape cada 12 meses, en los próximos tres años.

Traer la Filarmónica, en fin, fue una verdadera proeza, con participación múltiple. Aerolíneas Argentinas otorgó una sustancial rebaja en los pasajes, mientras otras 11 empresas locales concurrían con su aporte en apoyo del Mozarteum, que ofreció, como correspondía, un final a toda orquesta, con un buffet froid en el Hotel Libertador, que será recordado por mucho tiempo. Los 300 invitados, elegantísimos, se ubicaron prolijamente en las mesas. Más desenfadados, los músicos se aparecieron en jean y ropas sport, entre ellos uno de los 4 extranjeros del conjunto: el argentino Bernardo Altmann, tercer violoncelista de la orquesta. Alumbrados por candelabros de plata, los comensales (el gobernador bonaerense Ibérico Manuel Saint Jean; el ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz y Álvaro Alsogaray, entre ellos) fueron poco a poco ganados por la informalidad. La mayoría de los ojos se paseaban admirativamente de Nancy, la esplendorosa mujer de Mehta, al deslumbrante collar de esmeraldas de Amalia Laroze, tan asombroso como la propia Filarmónica”⁸⁵.

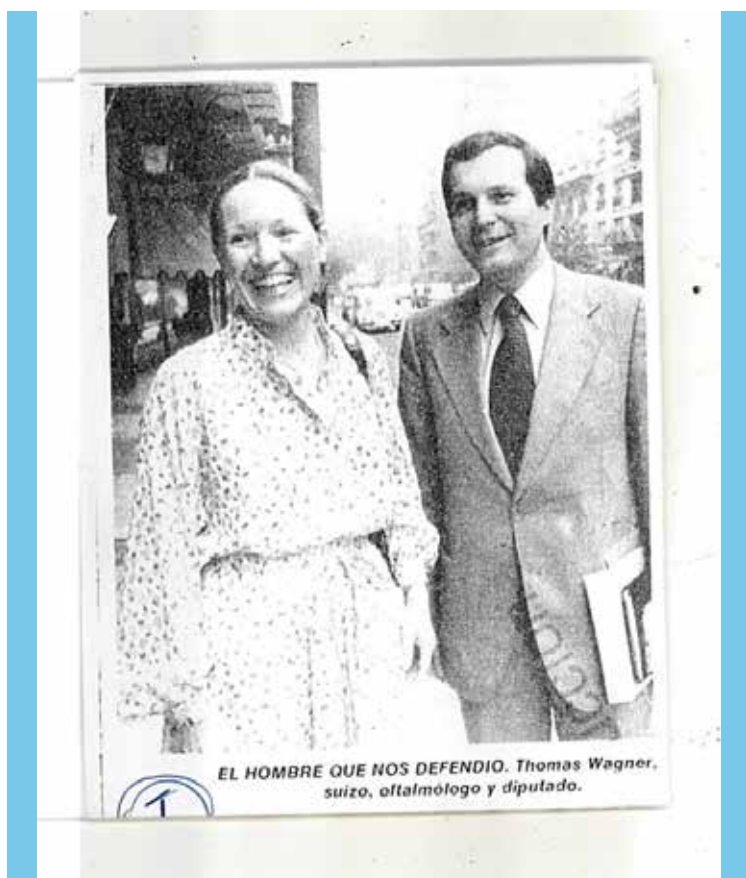
⁸⁴ Cursiva en el original.

⁸⁵ Cabrera, Napoleón, “El festival de la supersinfónica”, *Somos* n° 103 (8/IX/78), p. 39. Cabrera, Napoleón, “El festival de la supersinfónica”, *Somos* n° 103 (8/IX/78), p. 39.

La calidad de los conciertos distó mucho de impresionar a la crítica especializada: el propio director artístico del Colón, Enzo Valenti Ferro, se expidió acerca de labor de Mehta de la siguiente manera:

“Mehta ha actuado en el Teatro Colón (...) alternativamente con dos orquestas: la Filarmónica de Israel y la Filarmónica de Nueva York, dos organismos ideales para hacer música y con los cuales - duro es decirlo - Mehta no ha hecho nada mejor que demostrar hasta qué punto de las sonoridades extremas pueden llegar, sin violentar la calidad del sonido. Es que además, Mehta dista de ser tan grande intérprete como director. Este supera largamente a aquel. Su falta de un justo enfoque estilístico en no pocas de las obras que dirigió en el Teatro Colón, fue más que evidente para el oyente avisado...”⁸⁶

Más allá de todo, en cuanto se refiriese a la Argentina, las dudas permanecieron. Pero el mismo Mehta se encargó de aclararlas a su regreso a Nueva York, como se verá a continuación.



Fuente: “Zubin Mehta entrevistado en Nueva York, Somos, 15/X/78 (nº 104), p, 56.

⁸⁶ Valenti Ferro, Enzo, Los directores del Colón, Buenos Aires, gaglianone, 1985, pp.337.

Capítulo XII

La New York Philharmonic Orchestra y su visita de 1978

Parte III

Zubin Mehta, titular de la Filarmónica de Nueva York, concedió a su regreso una entrevista al corresponsal de Somos⁸⁷, en la cual aclaró las dudas que había generado la situación de Argentina. Lo que sigue es transcripción textual:

“El director de la Filarmónica de Nueva York, que acaba de presentarse con enorme éxito en Buenos Aires, cuenta la experiencia vivida aquí por él, su esposa y los 110 músicos de la orquesta. Vinieron con un poco de aprensión, con una imagen de la Argentina distorsionada por la campaña contra nuestro país. Se fueron más que satisfechos: habían visto la realidad-

NUEVA YORK

Para mí fue una experiencia única. Yo tenía idea ya, a través de amigos y músicos profesionales, de que en materia sinfónica Buenos Aires no tenía nada que envidiar a centros como París, Londres, Roma o Nueva York. No se equivocaban. En el Mozarteum encontré un gran nivel. En el Colón, ni hablar. Me encanta que todo haya salido a la perfección. Reconozco que fui un poco atemorizado a la Argentina, pero ahora veo que es un país excepcional, y que el balance de nuestra gira es totalmente positivo.

-¿Por qué temía ir a la Argentina?

-No me gusta la palabra temer. Digamos que tenía reticencias. No es para menos: la campaña antiargentina que cunde en algunas ciudades de Europa y Estados Unidos es brutal. En París, un íntimo amigo le preguntó una noche a mi esposa: “¿Cuánto dirías que vale Zubin?” Ella le contestó. “Para mí es invaluable ¿por qué?” “¿Digamos un millón de dólares? ¿Tendrían ustedes un millón de dólares para pagarle una fianza al terrorismo?” Los diarios parisinos anunciaban que el país se estaba derrumbando, o poco menos. En Londres, yo mismo presencié una manifestación de Amnesty International con carteles que decían ‘La tortura no tiene fin en Argentina’. En Nueva York había recibido también dos anónimos atemorizantes. Opté por consultar con diplomáticos argentinos acreditados en Europa y Estados Unidos, y salí convencido de que la campaña contra la Argentina era una obra coordinada desde afuera con propósitos totalitarizantes (sic), con el objetivo de ensombrecer el esfuerzo que hacía el país para salir adelante. Decidí

⁸⁷ Oliva, Alberto: “Zubin Mehta: ‘La Argentina que yo vi’”, *Somos*, 15/X/78 (n° 104), pp. 56-57.

presenciar la realidad con mis propios ojos y acepté la oferta del Mozarteum y de los 13 empresarios que costearon la ida de la Filarmónica.

-¿Cuáles son sus conclusiones, ahora que vivió la realidad argentina en persona?

-Me parece una barbaridad lo que dice sobre la Argentina la prensa mundial y algunos organismos políticos. No vi la represión de la que se habla. No presencié arrestos masivos. No fui testigo de barricadas cada diez cuadras en las grandes arterias, como se me había dicho. En fin, no noté nerviosismo en la gente ni esa atmósfera sofocante que se vive en los regímenes que ahogan las libertades individuales. Por el contrario, encontré un país que está haciendo un esfuerzo por reconstruirse, por volverse a unir con un objetivo común. Es cierto que escuché quejas de la gente por la situación económica, pero hasta eso es sano: en mis giras por varios países de Europa Oriental todos se me acercaban para hablarme bien del gobierno. Eso me hizo sospechar que las cosas no andaban bien. Yo sé lo que es la opresión y le garantizo que ese estado no prevalece en la Argentina

-¿Cómo encontró al público argentino?

-Su público es de una vasta cultura musical. Un simple hecho explica mejor que nada esta aseveración. Cuando toqué en Londres la marcha “Barras y estrellas”, de la marina de los Estados Unidos (sic), nos aplaudieron. En París llegaron a abuchearnos. En Roma sólo la mitad de la sala se puso de pie. Pero en Buenos Aires hubo un gran desconcierto y al final el público salió discutiendo si correspondía mezclar a Mahler con John Philip Sousa. Eso indica que es una audiencia adulta: la gente sabía primero se desconcierta y luego discute civilizadamente. El argentino es un público serio y respetuoso. Obviamente partió de la base de que su Zubin Mehta, considerado uno de los mejores directores del mundo, eligió “Barras y estrellas” es porque debe existir una poderosa razón y que debe ser más que un capricho. O sea: encuentro que el público argentino no es prejuicioso sino analítico, y no es fácilmente emocionable como el europeo, aunque sabe ponerse eufórico cuando corresponde.

-¿Por qué mezcló usted a Sousa con Mahler? ¿Fue un capricho o no?

-La razón es que me gusta hacer pruebas, experimentar. Me habían dicho que el público argentino era muy culto y exigente y pensé que si lograba desconcertarlos y luego inducir a la discusión, eso confirmaría mis predicciones. Así fue. No fue el único país donde hice locuras. Yo ejecuté con la Filarmónica obras del rockero Frank Zappa y también de la “Santana Brass”. Una vez me dio por hacer el tema de “La Guerra de las Galaxias”. No lo hago por excéntrico o por llamar la atención. Simplemente me gusta hacer cosas nuevas y probar las reacciones de las audiencias.

-¿Qué experiencias vivió en la Argentina?

-Hay cosas de su país que me enloquecen; otras que me dejaron atónito. Por ejemplo,

me encantan las larguísimas sobremesas de Buenos Aires. Es un encanto que nació en Europa pero que allí también ya es un lujo, mientras que en la Argentina es un rito clave. Cuando a uno le dicen en la Argentina: “Vamos a comer algo juntos”, significa “vamos a charlar algo juntos”. La sofisticación argentina es notable comparada con la de los otros países de Latinoamérica. Ustedes son personas ruidosas, con gran pasión para hablar alto. Yo soy igual: me gusta perder mi voz en la multitud. A mi esposa, Nancy Kovak, en cambio, le molesta el ruido de los lugares públicos argentinos, pero eso es por su formación norteamericana. Lo que dejó atónito es la falta de civilidad: al argentino le cuesta hacer cola, y la regla que impera es la del empujón para entrar o salir primero. Creo que ese individualismo exagerado debe ser dotado de una buena dosis de tranquilidad. Una noche fuimos a comer a “La cabaña” y noté un extraño incidente: un señor se hizo pasar por otro, quien había reservado la mesa para poder sentar a sus familiares y amigos sin esperar su turno. Es notable como el rasgo británico de recato y formalidad en la ropa del argentino se mezcla con esas actitudes de sacar ventaja típicamente italianas.

-¿Qué opinión le merecen los compositores y músicos argentinos?

-Considero a Alberto Ginastera entre los más brillantes compositores modernos. Mti-lav (sic) Rostropovich, de quien soy su amigo, me habló excepcionalmente de su esposa, le cellista Aurora Nátola y luego tuve oportunidad de escucharla en Washington. La considero la tercera en el mundo. Además, Bruno Gelber o Martha Argerich son talentos ya reconocidos.

-¿Qué puede decir del Colón?

-Una sorpresa mayúscula. Personalmente creo que su acústica, junto con la del Carnegie Hall de Nueva York, y quizás las del Kennedy Center de Washington, están entre las mejores del mundo. Por otra parte, me fascinó el color chocolate de su decorado. Es muy moderno, pero con un gran fondo tradicional. Y no es sólo mi opinión sino la de la mayoría de los ciento diez músicos.

-En Argentina hubo preocupación porque usted eligió dos programas superconservadores para el concierto. ¿Fue por temor a que el público argentino no estuviera preparado para escuchar música de avanzada?

-Nada de eso. Repito: el público argentino está entre los primeros del mundo. Pero una programación no se realiza solamente en base a las posibles exigencias locales de una audiencia sino a la tradición de la orquesta invitada. Ejecutamos la “Cuarta sinfonía” de Chaikoski y la “Primera sinfonía” de Mahler porque ambos dirigieron a la Filarmónica de Nueva York en una oportunidad. Lo de “Rienzi” de Wagner, o “La valse” de Ravel tiene otra explicación: ambos son orquestadores admirables y daban amplia oportunidad de lucimiento.

-¿Quiere decir algo más?

-Sí. El presidente Videla estuvo brillante cuando dijo en Italia que él venía a dar la cara, cuando en realidad los tiranos jamás lo hacen. Su actitud es la misma que yo vi en Argentina. Un país que quiere dar la cara porque no tiene nada de qué avergonzarse. Todo lo contrario.

Alberto Oliva⁸⁸

Desde luego, este testimonio no fue sino una opinión, en modo alguno compartida por el conjunto de los visitantes. Y la situación local siguió sujeta a polémicas que excedieron el espacio de los conciertos para instalarse asimismo en el de la ópera, como veremos a continuación.



Jeannette Arata de Erize llega al Colón con Mehta y su esposa.

Fuente: "Jeanette Arata llega al Colón con Mehta y su esposa", *Somos*, 8/X/78, p. 39.

Capítulo XIII

***Fidelio* de Beethoven (1980), una ópera política en un mal momento político**

Parte I

La ópera, al igual que el ballet, en el cual la escenografía reviste un peso determinante, es entre los géneros musicales el más susceptible de sufrir interpretaciones de carácter político, particularmente por el hecho de combinar texto y música.

El universo de la ópera exhibe numerosos ejemplos que contiene un inequívoco mensaje político. Y el teatro Colón, a partir de 1979, no pudo sustraerse a los avatares de la política cuando la comunidad internacional dio un claro mensaje al régimen gobernante, tras la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, con su conmoción resultante.

Óperas conflictivas desde el punto de vista sociopolítico – como *Tosca*, de Puccini, o *Nabucco*, de Verdi – tan habituales hasta entonces en el Colón fueron evitadas⁸⁹. Tampoco tuvo lugar el tan mentado estreno local de *Bomarzo*, de Alberto Ginastera que había sido prohibida por la dictadura de Onganía una década atrás a pesar de las excelentes relaciones del autor con el régimen gobernante⁹⁰. Era evidente que el Colón, de alguna manera, había encontrado cierta comodidad en sus relaciones con el poder político de turno. Prueba de ello fue la colaboración abierta en espectáculos “populares”, como la versión coreográfica de la *Obertura 1812* de Tchaikovsky en el estadio de River, en febrero de 1979, con la participación de las bandas del Colegio Militar y de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)⁹¹, entre otras. No obstante, durante la temporada de 1980 ocurriría una excepción, con la reposición de *Fidelio*, de Beethoven, epítome del canto a la libertad.

Herederas de la Revolución Francesa, Beethoven concibió a *Fidelio*⁹² como un canto a la libertad individual, y su modernidad es inconfundible: inscripta en aquello que se conoce como “óperas de rescate” en la que una víctima es salvada de un poder maligno por un

⁸⁹ *Tosca* solamente fue representada en 1978, en una versión bastante deslucida, y fue repuesta en 1982, ante la “apertura” pre-eleitoral, con figuras de renombre: el tenor Plácido Domingo y la soprano húngara Eva Marton (Fte. Teatro Colón).

⁹⁰ Buch, Esteban: *The Bomarzo Affair. Ópera, pervasión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 185 y sigs.

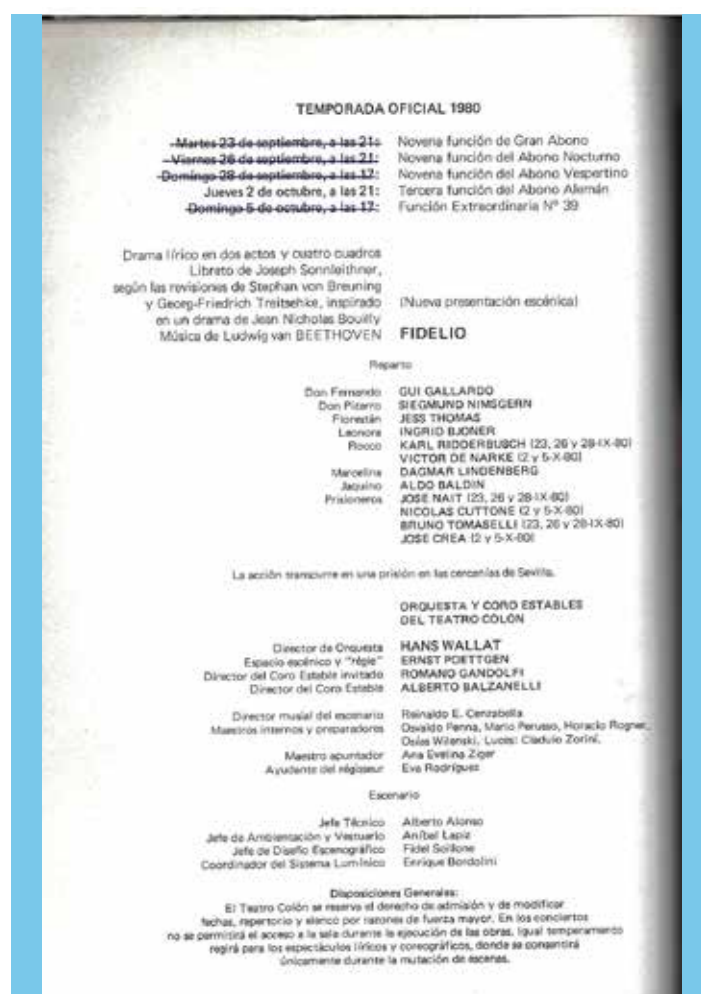
⁹¹ Este espectáculo, de calidad paupérrima, había sido montado por un discípulo de Ginastera, Armando Krieger, conjuntamente con la dirección del teatro Colón y diversos mandos de las FF.AA. Se pretendía por este medio prolongar la “euforia” del Mundial '78 “por otros medios”. Durante el año 1979 recorrió diversos estadios de los principales centros urbanos del país, con gran concurrencia.

⁹² El título original alemán, *Fidelio oder die eheliche Liebe* (“Fidelio o El Amor Conyugal”), con libreto de J.J von Sonnleithner y G.F. Treischke. La primera representación tuvo lugar en Viena (Theater and der Wien), el 20 de noviembre de 1805, y fue posteriormente objeto de varias revisiones por parte de su autor, (Véase Peregalli, Guido, “Fidelio” en AA.VV, *La Ópera*, Madrid, Aguilar, 1979, pp.121-122)

acto providencial, describe la situación de un preso político retenido clandestinamente y en condiciones inhumanas cuya esposa, dispuesta a salvarlo, no vacila en transformarse en carcelera para rescatarlo de la opresión de un despótico alcaide. En disfraz masculino, la protagonista (Leonora) expone su vida en un argumento que exhibe situaciones de tortura, e incluso un amor lesbiano⁹³.

Estrenada en el Colón en 1927 en italiano, según la costumbre de entonces, fue repuesta por primera vez en el original alemán en 1933, durante la visita del “Cuadro Alemán” enviado como muestra de buena voluntad por el recientemente electo gobierno hitleriano, y contó con la presencia de figuras de la envergadura de Lauritz Melchior, probablemente el mayor tenor wagneriano del siglo pasado, y desde entonces había formado parte del repertorio habitual del teatro, siendo objeto de diversas reposiciones como la de 1959 – dirigida nada menos que por Thomas Beecham– que introducía una nueva teatralización, obra de un joven *régisiseur* alemán: Ernst Poettgen.

La actividad de Poettgen, que combinaba la *régie* con la escenografía, despertaría más de un comentario, en clara alusión a la situación del momento, como se verá a continuación.



Fuente: Fidelio, temporada 1980 - Programa.

⁹³ Véase Solomon, Maynard, Beethoven, Nueva York, Schirmer, 1979, pp. 144 y sigs (Hay traducción castellana Buenos Aires, Javier Vergara, 1984)

Capítulo XIV

***Fidelio* de Beethoven (1980), una ópera política en un mal momento político**

Parte II

“Fidelio tiene algo de hierático, de cúllico. En él la Revolución no se representa, sino que se consume repetidamente como un ritual. Podría haberse escrito para la celebración del aniversario de la Bastilla...”

Theodor Adorno (1956)

Ernst Poettgen (1922-2012), responsable de la puesta de *Fidelio* en 1980, había comenzado su carrera como barítono, fue director de la Ópera de Stuttgart entre 1961 y 1981, y durante este período había estado muy activo en Alemania -Frankfurt, Hamburgo y Mannheim- y otros centros europeos (Bruselas, Lyon). Era su quinta visita al Colón, donde había sido invitado por primera vez en 1958, precisamente para realizar *Fidelio*. Partidario de escenificaciones modernistas, se le debía aquello que dio en llamarse “Estilo Ludwigsburg” por el castillo de Alemania en el cual por entonces montaba sus espectáculos, con realizaciones que correspondían “a una concepción escénico musical que consustanciaba expresiones de teatro, música e interpretación”⁹⁴. En el Colón, su trayectoria había cosechado numerosos éxitos: su versión de *Parsifal*, de 1969 fue considerada internacionalmente un hito interpretativo⁹⁵. Se trataba de la cuarta vez que Poettgen realizaba *Fidelio* en el Colón -la última había tenido lugar en 1970, como homenaje al bicentenario de Beethoven- pero era su primera vez en carácter conjunto de *régisseur* y escenógrafo, y precisamente este último punto habría de ser objeto de polémicas: *obra que transcurre en una prisión del siglo XVIII, con un preso retenido arbitraria y clandestinamente, la nueva puesta en escena se había trasladado a la actualidad*. Como lo hizo explícito en el programa, Poettgen había intentado conferir a “su” *Fidelio* un genuino espíritu beethoveniano. Anotó el *régisseur*-escenógrafo:

⁹⁴ *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven, Programa temporada LXXIII (1980), jueves 2 de octubre de 1980.

⁹⁵ Véase Kindermann, William- Syer, Katherine (eds.), *A Companion to Wagner's Parsifal*, Nueva York, Camden House, 2005, p. 312.

“Este ‘FIDELIO’

Para explicarlo, las palabras de Beethoven: Die Hoffnung nährt mich; sie nährt ja die halbe Welt. Ich habe sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt. Was wäre ohne sie aus mir geworden (“La esperanza me nutre; ella nutre a medio mundo. La tuve de vecina toda la vida. ¡Qué hubiera sido de mí sin ella!”)

El hombre que puso música a las palabras de Schiller: “...todos los hombres serán hermanos”, sabía cuán lejos estaba toda la humanidad de su utopía idealística. Lo que nos queda es el principio: esperanza”

*Ernst Poettgen
12-IX-1980⁹⁶*

El director musical, Hans Wallat (Berlín, 1929- Hilden, Alemania, 2014), era de igual manera un viejo conocido del Colón, donde se había presentado por vez primera en 1973. Con una dilatada trayectoria, en 1958, siendo primer director de cámara de la Ópera de Leipzig, abandonó Alemania Oriental antes de la construcción del muro de Berlín (1961). Tras su fuga, fue designado en la Ópera Alemana de Berlín (1964). Especialista en repertorio alemán -particularmente Wagner- tuvo cargos en Bremen y en Bayreuth, donde sustituyó a Karl Böhm, y condujo con gran éxito *Los Maestros Cantores* y *El Holandés Errante*. (1970 y 1971, respectivamente). A partir de entonces, inició una carrera internacional que hubo de llevarlo desde el Bolshoi de Moscú hasta la Ópera de Viena, siendo designado desde 1970 director general de la Ópera Nacional de Mannheim. Wagneriano de neto cuño, en su vida condujo noventa representaciones completas de la *Tetralogía*⁹⁷, pero un hito en su carrera había sido la producción en el Met neoyorquino de *Fidelio*⁹⁸, obra con la que llegaba nuevamente al Colón, conjuntamente con Poettgen, para la temporada alemana de 1980⁹⁹.

Un verdadero interrogante estaba en el aire, y trascendía la modernidad de la puesta en escena: ¿Cómo podría representarse una ópera cuya acción tenía lugar en una prisión durante un régimen opresivo y cuya víctima es un preso político? Este punto fue soslayado, y la crítica hubo de desviarse hacia el plano musical, como se verá a continuación.

⁹⁶ Fidelio, de Ludwig van Beethoven, Programa temporada LXXIII (1980), jueves 2 de octubre de 1980.

⁹⁷ “Musikpreis der Stadt Duisburg 2010 am Hans Wallat”, Deutsches Musikinformationszentrum, 9 de noviembre de 2010.

⁹⁸ Metropolitan Opera House, 7 de octubre de 1971.

⁹⁹ Teatro Colón, 23, 26 y 28 de septiembre, y 10 de octubre de 1980

ERNST POETTGEN



El "régisseur" Ernst Poettgen cumple este año su 15ª visita al Teatro Colón donde fuera invitado por primera vez en 1958 para la puesta en escena de "Fidelio", "Wozzeck" y "El Cónsul". Luego entre 1980 y 1972 su labor para este Teatro se ha concretado en los siguientes trabajos: "La Fianza del Destino" (1960-61-72); "Andrés Chenier" (1960); "Turandot" (1961-65-69); "Simón Boccanegra" (1961-64-67); "Macbeth" (1961-64-67); "El Anillo del Nibelungo" (1962-67); "Otello" (1963); "Il Trovatore" (1963-66); "Tristán e Isolda" (1963-66-69); "Jenufa" (1963); "Job" (1964); "Turandot" de Busoni (1964); "Lohengrin" (1964); "Triada en Naxos" (1964); "Boris Godounov" (1965-67); "Don Pasquale" (1965); "Salomé" (1965); "La Gioconda" (1966); "Don Carlos" (1967); "Giulio Cesare" (1968); "La Mujer Silenciosa" (1968); "Los Maestros Cantores" (1968); "Doktor Faust" (1968); "Parsifal" (1969); "Moisés y Aarón" (1970); "La Mujer sin Sombra" (1970); "El Ángel del Fuego" (1971) y "Xerxes" (1971).

Desde hace algunos años dirige el Festival de Ludwigsburg, que se desarrolla en el castillo del mismo nombre. Allí presenta realizaciones que responden a una concepción escénico-musical, llamada

"estilo Ludwigsburg", que consustancia expresiones de teatro, música e interpretación. Allí ha realizado hasta el momento, entre otras puestas en escena: "La Flauta Mágica"; "Fidelio" (en la Friedenskirche); "Der Freischütz"; "Orfeo ed Euridice"; "Don Giovanni"; "El Rapto en el Serrallo" y "Las Bodas de Figaro". Con artistas y elementos de este Festival ofreció en Stuttgart "La Prohibición de Amar" de Wagner, sin escenografía.

Para el Teatro del Estado de Stuttgart ha realizado una serie de espectáculos denominados "Ejemplos", dedicados preferentemente a obras modernas: "Pierrot Lunaire" de Schoenberg; "Renard" e "Historia del Soldado" de Stravinsky; "Sur scène", "Tremens" y "Mare Nostrum" de Kagel; varias obras de John Cage; "Aventuras" y "Nouvelles Aventures" de Ligeti; diversos títulos de Schnebel; "El Cimarrón" de Henze; "Hot" de Goldman y "Lenz" de Rehm, ésta última inspirada en una novela de Georg Büchner.

La Opera Nacional de Bruselas, donde actúa desde 1968, ha contado con sus realizaciones de "Macbeth", "Los Maestros Cantores de Nuremberg", "Lohengrin", "Orfeo ed Euridice" y otros títulos. Con la misma compañía presentó en el Cirque Royale "Fidelio" y "El Oro del Rin". Para 1981 debe preparar en ese teatro el ciclo integral del "Anillo del Nibelungo" de Wagner. En la Opera de Lyon puso en escena en el transcurso de la temporada 1974, el estreno en francés de "Jenufa" de Leos Janacek. El mismo año colaboró con la Opernhaus de Zürich para la "mise-en-scène" de "Tannhäuser" y al año siguiente para las representaciones de "Falstaff" ofrecidos por el Grand Théâtre de Ginebra.

En la Opera de Stuttgart se recuerdan sus trabajos para "Deidamia" de Haendel, "Háry Janos" de Kodaly, "The Beggar's Opera" de Gay y Pepusch en versión original, "King Arthur" de Purcell, "Temístocle" de Johann Christian Bach, "Die Kluge" de Orff y

"Carmina Burana" del mismo compositor, con la participación de un coro de 120 integrantes, con la acción totalmente a cargo de estos elementos y de los solistas, pero sin intervención coreográfica.

Sus actividades de los últimos años lo han vinculado también a las Operas de Munich, Hamburgo y Dusseldorf. En Montreal, Dallas y Chicago hizo la "régie" de "Tristán e Isolda" con decorados de Roberto Oswald y vestuario de Anibal Lapiz. También en la Lyric Opera de Chicago preparó la puesta de "Salomé" de Strauss. Con el grupo de Ludwigsburg llevó "La Flauta Mágica" a los Festivales de Brighton, Edimburgo, Versalles y Dubrovnik. En 1979 visitó Varsovia para presentar en el Festival de Otoño "Die Kluge" de Orff con el conjunto del Teatro del Estado de Stuttgart.

Este "FIDELIO":

Para explicarlo, las palabras de Beethoven: Die Hoffnung nährt mich; sie nährt ja die halbe Welt. Ich habe sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt. Was wäre ohne sie aus mir geworden. (La esperanza me nutre; ella nutre a medio mundo. La tuve de vecina toda mi vida. Que hubiera sido de mí sin ella).

El hombre que puso música a las palabras de Schiller: "... todos los hombres serán hermanos", sabía cuán lejos estaba toda la humanidad de su utopía idealística. Lo que nos queda es el principio: Esperanza".

Ernst Poettgen

12-IX-1980

Capítulo XV

***Fidelio* de Beethoven (1980), una ópera política en un mal momento político**

Parte III

Las puestas en escena de óperas cuya acción se desarrolla en la España del siglo XVIII, como *Fidelio* -e incluso en el Medioevo- constituyen la esencia de la teatralidad moderna¹⁰⁰. Sin embargo, en aquellas particulares circunstancias del país, la crítica especializada distó mucho de valorar esto:

“Desde que, hace de ello veintidós años -apuntó La Nación¹⁰¹- Ernst Poettgen llegó por primera vez al Colón, ha hecho de él cosas que con toda justicia le han granjeado admiración y agradecimiento profundos. Ahora ha intentado una nueva visión de ‘Fidelio’ que no nos parece en sus resultados mayormente original ni significativa, menos todavía novedosa. A menos que existan intenciones o connotaciones que por lo herméticas nos hayan pasado inadvertidas, todo cuanto allí ocurre es bastante obvio y en esencia tradicional, más allá de un marco escénico de simbolismo muy directo y el empleo de un ropaje 1980 que da al espectador la sensación de estar asistiendo a un ensayo. En suma, vimos una experiencia a la que no condescendió la fortuna a acompañar y creemos para la polémica. Seguimos admirando profundamente a Ernst Poettgen...”

Central objeto de comentarios fue la concepción de Poettgen del personaje de Pizarro -el “archivillano” carcelero que retenía ilegalmente en las mazmorras al héroe Florestán- que daba la *vera efigies* de un represor. En *Convicción* -publicación aparecida en 1978 como plataforma para el lanzamiento político de Emilio Massera y de su partido, la “Democracia Social”¹⁰² - el crítico Juan Carlos Montero¹⁰³, futuro director artístico del Colón, apuntó lo siguiente:

¹⁰⁰ En 2003, el régisseur alemán Jürgen Flimm montó el el Met neoyorquino una puesta que tenía lugar en una dictadura latinoamericana, con gran éxito (Ashman, Mike, “Modern Times Beethoven’s *Fidelio*”, NY, DG, 2003. p. 8 y sigs)

¹⁰¹ “*Fidelio*’ y los peligros de la rutina”, Buenos Aires, La Nación, 25 de septiembre de 1980, 2da. Sección “Espectáculos”, p. 1.

¹⁰² *Convicción*, publicado entre 1978 y 1983, aspiraba a seducir al electorado peronista ante un eventual llamado a elecciones que tuviera como beneficiario a Emilio E. Massera. Bajo la conducción de los periodistas Hugo Ezequiel Lezama y Mariano Montemayor, apoyaba una suerte de “apertura” cultural, y estaba, p.e., en contra de la censura cinematográfica entonces vigente, eludiendo no obstante cualquier mención explícita a Derechos Humanos (Véase Uriarte, Claudio, Almirante Cero. Biografía no autorizada de Emilio Eduardo Massera, Buenos Aires, Planeta, 1992, p. 203)

¹⁰³ Montero, Juan Carlos (Buenos Aires, 1938), joven crítico de 42 años, fue más adelante director artístico del Colón (1987/89), por entonces combinaba su tarea en *Convicción*, con su desempeño como director de escuelas públicas municipales (Fte. Fundación Konex).

“El director de escena alemán Ernst Poettgen –escribió Montero¹⁰⁴ - figura que sin duda ha firmado memorables espectáculos en el Colón, creyó necesario destacar el mensaje atemporal de la obra, trayendo la acción a nuestros días. *Pero una obra superior, cuyo tema primordial es un canto de amor a la libertad y un canto de amor a la pareja humana, no necesita de este tipo de modificaciones (a las que son adeptos muchos directores de escena) para su perfecta comprensión.* Se sabe que el hombre está siempre en permanente búsqueda de su libertad individual. Alguien dijo que sólo se es libre para elegir las formas de la esclavitud, y Beethoven no hizo otra cosa que exaltar ese afán para vencer a la opresión en cualquiera de sus formas [...]

Desde este punto de vista, la visión de Poettgen valorizó con más ímpetu el sentimiento de opresión, representado por interminables cadenas: el aspecto de Pizarro, *transformado por la vestimenta en una especie de jefe de fuerza de represión al margen de la ley*, y la sensación de libertad y de esperanza que tiene la humanidad, es presentada por un efecto teatral: *la brusca eliminación de las cadenas, la aparición de la palabra esperanza en todos los idiomas, y la intensa luz blanca, símbolo de vida y bondad”*

Según Montero, durante el primer acto, los aplausos fueron escasos. “fue una demostración inequívoca de que, pese a los juicios señalados, prevalece como único triunfador la grandeza del mensaje de Beethoven, su música incomparable”.

No se hizo fácil para la prensa criticar a una figura de trayectoria internacional como la de Poettgen; gran parte de ella optó por un llamativo silencio, o bien desvió sus comentarios negativos hacia la dirección musical de Hans Wallat. El por entonces director artístico del Colón, Enzo Valenti Ferro, años más tarde anotaría lo siguiente acerca de Wallat¹⁰⁵:

“Sus antecedentes eran óptimos, primer director de la Ópera de Leipzig y frecuente invitado de las Óperas de Berlín Oriental y de Dresde, pasó luego, como director, a la Ópera de Stuttgart y a la Deutsche Oper Berlin, y sus conciertos en el Teatro Colón produjeron óptima impresión en el público y en la crítica. Lo mismo ocurrió cinco años más tarde con un segundo ciclo de conciertos. Desafortunadamente, todas las loas se desvanecieron para dar lugar a severas críticas cuando el maestro alemán regresó para hacerse cargo de la dirección de Fidelio y Los Maestros Cantores. Muchas cosas dejaron que desear en aquellas reposiciones, a comenzar por algunos cantantes de primer plano y la régie de la ópera de Beethoven, que provocó una reacción desfavorable. A estos factores negativos, que alcanzaron a ambas producciones, se sumó ciertamente, una deslucida actuación de Wallat que causó un serio deterioro al prestigio que hasta entonces había merecido...”

El *Fidelio* de la temporada 1980 representó el final de la dilatada e ilustre colaboración entre Poettgen y el Colón: el *régisseur* no volvería jamás a la Argentina. Wallat, objeto principal de una crítica que se había desviado hacia el plano puramente musical, regresó en 1981 y 1982, precedido por la fama de la conflictiva única ópera de Beethoven.

HANS WALLAT



Hans Wallat nació en 1929 en Berlín. Luego de cursar sus estudios en el Conservatorio del Estado de Schwerín fue designado en 1949 maestro interno con el compromiso de dirigir también la orquesta de la ciudad. Posteriormente pasó a otros centros artísticos alemanes, entre ellos Stendal, Meiningen y Cottbus. En 1958 se incorporó a la Ópera de Leipzig como primer director de orquesta, desempeñándose asimismo como asistente del maestro Franz Konwitschny en el Gewandhaus, cuya orquesta también dirigió. Contemporáneamente fue invitado para dirigir diversos conciertos sinfónicos y funciones de ópera en las Óperas de Dresde y Berlín Oriental. En 1961 se presentó en la República Federal de Alemania como director de orquesta de la Ópera de Stuttgart y en 1963 asumió un cargo similar en la Deutsche Oper de Berlín Occidental. En 1965 fue designado director musical general para óperas y conciertos en Bremen, ocupando posteriormente la misma actividad en Mannheim (1970) y a partir del corriente año en Dortmund.

Hans Wallat ha sido invitado a dirigir conciertos y representaciones operísticas en la mayoría de los países europeos, Estados Unidos y Japón. En el transcurso de la temporada 1969/70 dirigió en el Metropolitan Opera de Nueva York. En 1970 dirigió una importante gira de conciertos por los Estados Unidos con la Orquesta de la NDR de Hamburgo. En 1970 y 1971, se contó entre los principa-

les directores del Festival de Bayreuth.

En 1974 se presentó en el Teatro Colón con un programa Wagner-Strauss, en el que tuvo como solistas a Ingrid Bjoner y Roberta Knie. En 1979 volvió a este Teatro para inaugurar la temporada oficial con una serie de conciertos al frente de la Orquesta Estable. En el corriente año tendrá a su cargo la dirección de "Fidelio" y "Los Maestros Cantores" y el año próximo "El Oro del Rin" y "La Walkyria".

Su registro fonográfico de la "Sinfonía Fantástica" de Berlioz con la Joven Filarmónica Alemana, ha sido distinguido en 1979 con el Premio del Disco Alemán.

Fuente: Fidelio, temporada 1980 - Programa.