



SOL Y SOMBRA DE LA PLUMA

A PROPÓSITO DE UNA SINTESIS DE "CARMEN"

EN «Lo que está pasando» del número precedente, daba CUADERNOS DE TEATRO escueta noticia de un acontecimiento artístico que, no por contar ya más de cuatro años de antigüedad, ha dejado de ser actual y de seguir interesando e inquietando, no sólo en Bilbao, donde se produjo, sino en todos los demás sitios a los que ha llegado noticia de él. Fué el ensayo de ópera sintética que montó Roberto de Urquiola, tomando para ello como base la «Carmen» de Bizet.

La representación tuvo lugar, en privado, el 21 de septiembre de 1940. «Carmen» quedaba reducida a un prólogo —leído— y cuatro breves escenas: la plaza sevillana ante la fábrica de tabacos, la taberna de Lilas Pastia, el escondrijo de los contrabandistas en plena sierra y la puerta de la plaza de toros, eran los escenarios. En el prólogo el autor de la síntesis exponía el problema central de la tragedia imaginada por Merimée; el choque entre dos conceptos distintos de la vida y sobre todo del amor. Y antes de cada escena, cuidadosamente elegida ésta para hacer resaltar los aspectos esenciales del proceso dramático, breves indicaciones subrayaban los motivos centrales dando a la ópera una unidad, un interés y una emoción no alcanzados en sus representaciones *in extenso*: en las que se ven en los grandes teatros, aun en las que resultan mejor montadas.

Los personajes fueron sólo dos: Carmen y don José. La orquesta se redujo a un piano. El decorado, a un lienzo para cada escena, de un sólo color (a lo sumo, esbozados sobre él en negro uno o dos motivos alusivos), elegidos cuidadosamente para que resaltasen sobre él las manchas de los dos trajes.

Pero queda dicho que ésto se redujo a un ensayo. En la síntesis de Urquiola, en la definitiva (fruto, en no pocas cosas, de la experiencia que dicho ensayo proporcionó), los personajes son tres: a don José y a Carmen se añade el torero Escamillo. Además, en el último acto dos bailarinas se encargan de subrayar —con breves pasos de fandango— el ambiente de fiesta. Se modifican igualmente algunos colores, procurando que las figuras queden perfectamente recortadas sobre el tono de cada fondo, de la manera más llamativa y adecuada al papel respectivo. Se prescinde de los detalles de tipo realista, que aun había en el vestuario el día de la primera representación, y se logra así dar a la ópera la más perfecta unidad dentro de una concepción rigurosamente sintética.

Si en algún género se justifica y hasta —podemos decirlo sin miedo a exagerar lo más mínimo— se impone el teatro sintético, es en éste de la ópera, tan descuidado y desquiciado en nuestro tiempo, tan vuelto de espaldas a la mentalidad actual y, sin embargo, muy susceptible de producir excelentes resultados artísticos.

Hay que romper con la rutina que imponen al género unas normas escénicas irrisoriamente anticuadas; y, sobre todo, hay que conseguir que el espectador se dé cuenta de lo que está sucediendo ante sus ojos y sepa relacionar los pasajes musicales con las correspondientes etapas del proceso dramático, cosa que ocurre tan raras veces, por

falta de educación en el público y de interés y de genialidad en los directores. Hay también que suprimir en muchas obras esos lamentables trozos de relleno, sin el menor interés (ni musical, ni desde el punto de vista del canto), bien inferiores a los recitativos de la primitiva ópera, a los que desgraciadamente reemplazan. Hay que barrer mucha hojarasca de énfasis melodramático. Es decir: hay que ir a una nueva ópera. Pero mientras ésta no surja, hay que decantar lo hecho hasta ahora, hay que salvar los valores estéticos dispersos por la abundante producción precedente, hay que mantener a flote una escuela depurada de canto, hay que salvar para nuestro tiempo el gran valor educativo de este arte y emplearlo adecuadamente.

Esta es la ambición de la ópera sintética.

Frente a esos coros rutinarios, mal vestidos, amanerados y cargados de años; frente a esas orquestas improvisadas, que no ensayan hasta la tarde misma de la representación, y gracias si no tocan la obra en primera lectura; frente a esos decorados bamboleantes, como de teatro para niños (para niños de ochenta años, en la segunda niñez de la senectud); frente a esas barbas que se caen y a esos ojos emborronados, porque cada uno se maquilla como puede y allá se las componga cada cual como Dios le dé a entender; frente a esos tenores que le declaran su pasión a la señora que está en el palco del Ayuntamiento, mientras la soprano se aburre allí a su lado, haciendo la pobre el triste papel, y frente a esos barítonos que le amenazan de muerte al caballero sentado en la primera fila del patio, y que es un señor gordo que no les ha hecho ningún mal y además ha pagado diez duros para oír dar un *re* en la escena segunda del tercer acto y dormitar durante el resto de la representación... Frente a todo esto, la ópera tiene que ser fiel al tópico: «Renovarse o morir». Y no hay otra salida.

Tal como está planteado el problema, la solución sintética tiene ya un inestimable valor para los círculos escogidos, de cierta altura cultural; poco más será necesario para llevarla al gran público, en sesiones breves (de hora a hora y media). Con nuestros clásicos literarios se han hecho ya cosas muy estimables: poco más difícil resultará el hacerlo con la ópera. Y, quizás, el éxito de público sea mayor.

Todo se reduce a saber despertar el interés en la única forma posible: revelando la trascendencia de los problemas planteados sobre el escenario, logrando que el espectador se dé acabada cuenta de lo que la acción significa y llegue a sentirla a fondo. Wagner quería que todos los elementos: orquesta, cantantes, escenografía, poema, parafusa, figurines, conspirasen uníversalmente para provocar una emoción no sólo estética, sino incluso ética y hasta religiosa. Su nombre quedará como el de uno de los más audaces y generosos genios que se han puesto al servicio del teatro. Sin tanta audacia, pero con igual generosidad, la ópera sintética busca resultados semejantes, con la ventaja de bastarle muchos menos medios materiales para conseguirlo. Sólo es precisa una condición fundamental, que exige del autor de la síntesis verdadera categoría artística: hay que ambientar al público. Y para conseguir este ambiente imprescindible, no queda otro remedio que hacer un verdadero esfuerzo de creación. Primero, en el prólogo o guión; después, en la escenografía y en la acertada selección de los trozos de la ópera, así como en los comentarios a los mismos.

La síntesis de «Carmen» tiene esta gran ventaja: a partir del primer momento, la atención queda centrada en torno el eje de la tragedia. «Al hacer de puente entre vosotros y este tablado, os señalo, como *Tonio*, que el autor ha puesto en las escenas que van a representarse verdaderos trozos de vida». La tragedia de los amores de Carmen y don José, no es, ni más ni menos que la tragedia de amor de la vida de todos los días, dibujada con trazos más gruesos, es decir subrayada, para que se vea eso que no todos observan aunque lo están viendo todos los días... Toda ella pasa en la tierra, en lugares corrientes, donde hay una poesía ambientada en realidades y no en quimeras; es aquí, en esta tierra, «donde se muere y se mata por querer.» Y seguidamente la distinción más detallada, fruto de fina observación psicológica: «Se muere por amor, más que se mata, porque después de todo no sería justo llamar asesinos a quienes no pueden seguir amándose, o sólo han creído que nos amaban... ¿Por qué decir: este hombre o esta mujer me

ha engañado: y no: se ha engañado?» Este pensamiento va desarrollándose a lo largo del proceso dramático, y el autor de la síntesis cuida de subrayarlo con sus observaciones y glosas. «La tercera escena, la del crimen, no la habréis vivido materialmente, pero ¿quién no ha asistido a la muerte de un amor? Para uno de los dos protagonistas, la escena es dolorosísima: no amaré ya más (don José); para el otro, ha empezado ya otro amor (Carmen). ¿Os habéis parado a pensar qué raro es ver por una misma senda dos almas felices unidas en un mismo amor? Van una a una, solitarias, huyendo de quien las persigue y persiguiendo a las que les huyen. Es el eterno cuento del amor...» Don José, el campesino vasco, que pide desde el fondo de su naturaleza «un amor más ligero, más alegre, si tanta pasión, un amor de matrimonio aldeano», no era el hombre para Carmen, mujer desconcertante, toda pasión y enigma. ¿Sabía Mérimée cómo era Carmen?».

Así concebida, la síntesis responde a un pensamiento unitario, y cada escena, referida al problema central, cobra todo su valor dramático, y la música y la letra colaboran otra vez, como debe ser en la ópera.

Claro está que de una misma obra cabe hacer varias síntesis, más o menos logradas, con un mismo criterio o con varios. Lo que Urquiola ha empezado a conseguir no es sino mínima parte de lo que puede lograrse. Y hay que ir por ello.

JOSÉ MIGUEL DE AZAOLA



LA TRADUCCION EN ENTREDICHO

LUIS PONCE DE LEÓN, en su «De consolatione philosophiae», de *El Español* ha hablado del libro de Ivan Goncharov *Oblomov* para hacer el elogio del publicado recientemente por Crespo Villaldo sobre la guerra de Rusia. El juicio de Ponce de León era inexacto e injusto, como acostumbran a ser los suyos las más de las veces. No es el elogio de la pura pereza lo que tan admirablemente hace Goncharov, sino el de la pureza de alma, de la sencillez, de la inocencia de un héroe. Lo llamo héroe porque todo protagonista de una obra lo es dentro de ella y por sentirme compenetrado con el concepto que Amiel tenía del heroísmo. El, que era otro ocioso que odiaba la pereza, llamaba heroísmo al triunfo del alma sobre la carne, la pobreza, el sufrimiento, la calumnia, el aislamiento, las enfermedades y la muerte. Precisamente las características del triunfo de *Oblomov*. Era ocioso porque no hacía nada. No era perezoso porque no dejó de hacer lo que hizo. Parece lo mismo pero a mi entender es lo opuesto.

Yo, que sentí una emoción profunda con la lectura de esta obra y que no concibo que nadie sea insensible a sus méritos, salgo en su defensa agradecido por las horas amables que me proporcionó. Es posible que la edición leída por Ponce de León sea distinta de la