Desde París

por Luis Campodónico

DE BERGAMIN A BIZET

DESDE que regresé a Francia oigo hablar de la nueva puesta en escena de "Carmen", de la significación que ha tomado como punto de partida para la revisión de todo el repertorio y la renovación consiguiente de decorados y puestas. Pensando que tal vez autorice una nota para MARCHA, me decido a ir.

Faltan todavía 11 años para el siglo del estreno de "Carmen". La obra ha envejecido acaso, más de lo que parece, pero perduran en ella sus más puras luminosidades. Eso es mi tesis, y Bergamín no está de acuerdo; la víspera de la representación, despotrica contra Bizet. Estamos en el "Flore" y afuera el sol de primavera se recuesta contra los cortinados rojos, los enciende; son las 11 de la mañana. Antes de que entremos al tema de nuestra entrevista Don Pepe monologa sobre la situación política en el Brasil y ancta, esta vez, una cita de Osorio y Galiardo, último Embajador de la República en Buenos Aires: "Los generales, en el campo de batalla; y si es posible, muertos." Luego, sobre la necesaria rehabilitación de Wagner, y también sobre la sífilis de Falla y la de Maeztu, y sobre cómo ambos confundían esa sífilis con el pecado original, como Unamuno se lo hizo ver al segundo.

A Wagner, yo opongo Bizet, recordándole las justas palabras de Nietzsche. Bergamín protesta, afirma riendo que "Carmen" es ramplona y lo único bueno quedó en el libro de Mérimée, y que Nietzsche lo sabía muy bien. No me desanimo. La música de Bizet, es cierto, desciende a menudo hasta zonas peligrosas de la facilidad, pero las roza, solamente, y jamás se demora en sus alrededores. Además, en "Carmen" las finezas y las sorpresas de una armonía sorprendente son mayores que las debilidades de una o dos melodías. Y luego, ¿no es acaso el sol de su canto, la luz de esa melodía, lo que falta hoy, precisamente, a la música? Y la alegría, incluso la alegría española, trágica, irremediable; hecha también de muerte; oyendo a Don Pepe me pregunto si no es sobre todo la falsa españolidad, la españolería de Bizet, lo que le molesta, y si no conoce él también, como dice Nietzsche, ironía en Bizet, los límites de Wagner; y si no detesta sus tinieblas, a veces, a solas...

La interpretación de la Opera es mediana, a ratos mediocre, en lo musical, y el interés excepcional en lo escénico. La perfección de detalle y la madurez de realización se deben, fundamentalmente, a la puesta en escena de Raymond Rouleau y a los decorados y vestidos de Lila de Nobili. A los objetos que Nobili creó con habilidad y magia, Rouleau les dio vida con imaginación. Una imaginación, por lo demás, sesgada en el sentido más inmediato del término, que actúa por acumulación, que superpone continuamente las acciones unas sobre otras y conoce, también, los secretos de la forma cíclica, los puntos fijos a que se vuelve y las audacias que rompen con el realismo naturalista, casi costumbrista de libreto. Es en ese sentido que aparece orientado el esfuerzo de Rouleau; y esto plantea, de añadidura, un problemita.

El tratamiento de obras románticas, por directores de escena parece resultar hoy, casi inevitablemente, de una especie de juicio a priori negativo contra la puesta en escena natural, tradicional. En este caso se diría que el director se lo hubiese formulado así: "Carmen" es una lata de fines del XIX. La única manera de obtener una puesta de interés es quitarle, en lo posible, sus elementos más primarios, más realistas, yendo, si hace falta, hasta lo abstracto".

Así los hallazgos se acumulan, a veces, por así decir, fuera de lo que la obra reclama, mucho más allá. En el primer acto, —admirable coro terroso de figuras y harapos—, diez o doce pobres inválidos, estropeados, se escalonan en una línea curva, inmóviles, recostados contra las paredes, sentados en el suelo o en los balcones, como estatuas de barro. Los veremos, más o menos sombríos indescifrables, a lo largo de tres actos; y en el cuarto, de nuevo evidencia —esta vez en primer plano— de espaldas a Carmen y José en su último diálogo, están allí, no si ausentes; sólo de tanto en tanto, cuando se rascan, recordamos que viven. Al consumarse el crimen, ante las exclamaciones de José, se levantan lentamente y se vuelven para asomarse al drama, que acontece en un piano más elevado, junto a las grandes puertas de la plaza de toros. Es ese el único comentario, mudo, de la realidad cercana, ante la muerte de la protagonista; detrás, en un tercer plano, sólo escuchamos la plaza de toros, cuya cortina tiembla con los gritos, los vítores de la corrida.

Es un ejemplo. Composiciones como esta hay por lo menos tres, y detalles, muchos; otro: los dos movimientos simultáneos de masa en el cambio de guardia, cambio que se entrevé a través de la gente que evoluciona en la plaza; composiciones y detalles que dan a todas las escenas de grupo la complejidad descompuesta en varios planos, de acciones simultáneas. El manejo de las luces, en cuya técnica Rouleau es considerado aquí, como el que mejor la maneja, se agrega a la sobriedad y la calidad de colores del vestuario, y de los decorados, uno de los cuales, el más difícil (tercer acto en la cárcel) alcanza un misterio que conmueve. Con el director de escena no teme las dificultades, y permite incluso pasear varias veces caballos por la escena, y, en el último acto, vemos hasta una. Es ya el lujo.

Con todo ello, el espectáculo está asegurado. Sí, pero ¿y la música? La ópera, ay, es también el canto y la orquesta. Buenos cantantes como Francine Arrauzau (Carmen), Robert Gentebroze (José), Andrée Esposito (Micaela) y Jean-Pierre Laffage (Escamillo), no alcanzan hoy, para que oídos cautos desde años, olgan la banderilla o el "Toreador" y se dejan llevar, se estremecen. Harían falta grandes cantantes; mas, mejor. (Dice Bergamín: "La ópera es como una corrida de toros; si sale mal, es lamentable; pero si sale bien, prodigiosa.")

Por otra parte, las excelencias de ciertos momentos están mal compensadas por las caídas de otros; acaso haya que revisar, de una vez por todas, la convención operística que indica, sin aplaudir, que un buen tenor debe siempre ser bajo y panzón. Este, para colmo, es ligeramente encovado! Carmen, por su parte, sin resultar molesta no es lo que se dice una belleza. Cuanto a lo mejor, en Montevideo, recuerdo, la figura de Brella Quiroga. Pero acaso lo que más decisivamente pese en el balance negativo que en lo musical hay que realizar, sea cierto fondo de falta de convicción de la que sólo Escamillo está exento. Los protagonistas se dejan rara vez poner por sus papeles; se lo ve, casi siempre, en detalles significativos: la manera demasiado evidente de preparar un agudo, la atención de la gente mirada hacia la batuta, los gestos de los momentos de inacción. Y esto, es grave y compromete todo el espectáculo. Si quienes lo realizan no creen en él, es difícil que hagan creer a los demás. Hay que estar convencido, para convencer. La sala no se deja engañar, y responde con aplausos muy fríos y un solo llamado a escena triste, fugaz, deplorable.

Así queda disminuido lo que pudo ser un brillante espectáculo. A ratos, no obstante, lo es, gracias a Bizet, naturalmente y a Rouleau y a Nobili. La orquesta correcta, bajo la batuta de Louis Fourestier, recuerda que hay dificultades imposibles de superar, aún (o precisamente por eso mismo) cuando se llega a la representación Nº 169; los desajustes, a razón de uno por acto se mantienen: coro de las cigarreras, de los niños, de los contrabandistas, del pueblo que recibe al torero.

Me vuelvo pensando que era mejor la representación que yo ofrecí en el Planetario Municipal, durante una conferencia de disco, y la sala en penumbras. Y que cada uno imagine la acción como guste.

El hombre es siempre inferior a su sueño. Me vuelvo pensando que Bergamín está equivocado, cuando me habla de Wagner, de la ópera en general; sobre todo cuando afirma, socarrón como ayer, que la sensibilidad para la ópera es algo especial y que "su ausencia debe explicar tal vez ciertas carencias de los países intelectualmente subdesarrollados, como los nuestros". No. No se puede, pienso, asistir hoy a "Carmen" y creer en ella, y, menos, todavía, en esta terrible versión con los recitativos de Guiraud, que se han impuesto, el diablo sabe por qué, en todas partes, cuando sería tanto mejor la versión original con sus diálogos hablados. No. La ópera creo, como tal, es un género muerto. Aun con grandes cantantes y en la versión original, "Carmen" sería, en cierto modo, inadmisible como forma, y por más que gustásemos, aquí y allá, la música, la obra en sí se nos escaparía.

Pero, ese es el destino de toda obra, al fin y al cabo. ¿Quién oye, enteramente, una obra de música? Sólo el que la ejecuta, el que la deviene. Con "Carmen", lo grave es que todo lo que sucede ahí, en la escena, no sale de ella; no es cierto, sólo de tanto en tanto llegamos a admitir las reglas de juego. Y basta escapar a ellas una vez para volver menos inocentes, más difíciles de contivar. Sin embargo, con grandes cantantes... ¿Es la obra o el espectador quien perdió la inocencia? Y, por otro lado, si no están aquí, en Francia, los mejores intérpretes de Bizet, dónde habrá que buscarlos?

Comienza la Temporada Sinfónica

por Pablo Mañé Garzón

GOLSCHMANN SE REPORTEA

Yo llevaba un proyecto de interrogatorio, porque a menudo se sale de las entrevistas ignorando lo que más importa a la difusión y también porque el reportaje ha de tener su lógica. Pero me sirvió de poco: Vladimir Golschmann pertenece a la clase de los conversadores azarosos, de esos que se complacen en las infinitas derivaciones de cualquier juicio. Vi que el reportaje se iría por las ramas y, renunciando al diálogo, me dejé estar. Al fin y al cabo la imagen del personaje surgiría sola.

PRONTO me di cuenta que valía la pena oírlo. Cuando la norma es que los grandes intérpretes se dediquen a hablar de sí mismos, tratando de justificar más o menos indulgentemente triunfos puntualizados, él prefiere referirse a la heróica orquesta de Monsieur Touche que, sin ensayos ni formación preestablecida, tocaba en el París del año diez un repertorio ambicioso. Los intérpretes apenas superaban la docena; pero la emprendían con Wagner y Tchaikovsky con toda familiaridad.

"Yo era un chico" dice en un extraño español de sibilantes jetas "y acechaba temeroso todo gesto de Monsieur Touche, pues éste tocaba el cello y sólo le quedaban para marcar los tiempos sus ojos centelleantes y una siniestra barba negra a lo Landrú. Los resultados eran modestos: ganábamos poco y no era del caso gastar tiempo en ensayos. Sin embargo allí descubrí mi vocación e hice mis primeras armas como director. Monsieur Touche fue mi conservatorio y mi escuela. Nunca recibí enseñanza teórica".

El caudal de recuerdos vino a desembocar, muy casualmente, en la contestación a una pregunta que yo pensaba hacerle a propósito de la crisis por que atraviesan las orquestas del mundo.

"De esas orquestas improvisadas salían antes los elementos que compondrían las más grandes y prestigiosas. Se las necesitaba un poco por todas partes: en los cines mudos, en los cafés, en las reuniones. Había una profesión, a que se llegaba casi sin sentirlo, puesto que abundaban los aficionados: en toda casa había un piano y quien quisiera oír música tenía que ejecutarla por sí mismo. No era raro que el intérprete doméstico se encontrara un buen día metido en una orquestilla y tampoco que, con dedicación y suerte, llegara a integrar una orquesta sinfónica".

MAÑANA FRENTE A LA OSSODRE

"Hoy las cosas son muy diferentes. Al piano no familiar le ha sucedido el pasadisco; la pobre pero honrada profesión de ejecutante ha muerto y ya no hay aficionados. Todo eso ha traído consecuencias en los dos campos. En el de los gustadores, ha crecido el nivel de exigencia: acostumbrados a la perfección de los discos, toman como normal un nivel de inverosímil perfección. En el de quienes hacen música, desaparecieron los términos medios. Hoy el ejecutante balbucea o pasma. Nadie se queda en el centro. Sucede pues que las grandes orquestas reclutan su personal entre potenciales solistas capaces de cualquier hazaña. Preparados en todos los aspectos de la música, conocen armonía y contrapunto, componen, juzgan con capacidad. No es de extrañar que las orquestas de hoy hayan jugado un papel fundamental en la evolución del modo de interpretar la música".

"Pero están amenazadas por gravísimos problemas materiales. Ninguna orquesta podría vivir por sí misma. Piense bien lo que eso significa. Es preciso confiar en el apoyo estatal, (como aquí, en Francia, en Italia y otras partes) o en el "civic spirit", como en los Estados Unidos. De otro modo ese aparato de gran lujo desaparece. Ni en países que viven enfervorizados por la música, como Israel, las orquestas pueden pagarse con el precio de las entradas".

De allí Golschmann incursiona en el tema de los empresarios y salta a la asistencia a los conciertos, a la publicidad, a las modas y de pronto lo sorprendo elogiando a la Ossodre. Yo no pensaba preguntarle nada sobre ella, porque de poco valen las respuestas corteses, dirigidas a acariciar el patriotismo de los lectores y a quedar bien con la orquesta. Pero a esta altura de la conversación las hipocresías ya no cabían. Llevábamos tres horas de charla y Golschmann ya hablaba confidencialmente, sin embarazarse entre cumplidos.

"Es una orquesta sensible y humana. Me extraña que suene tan bien careciendo de un director estable. Pero es cierto que un director estable ha de ser excelente o nada. Acaso sea mejor así. De todos modos, he dirigido infinidad de malas orquestas en grandes y presuntuosas ciudades. No, realmente, no esperaba encontrarme con una tan buena en Montevideo".

En seguida habla de repertorios, de lo que se puede y no se puede hacer con ciertas orquestas. Y cuemos en el tema de los modernos.

"Stravinsky no tiene sentido melódico. Pero es el más hábil creador de música en el mundo. Se dio cuenta que no es preciso inventar melodías, puesto que tantos otros las han inventado para él. Prokofieff fue tan genial compositor como melodista. Aunque no sé si la adición supondrá en definitiva mayor mérito. Webern no puede gustar a nadie pero su influencia será infinita: tal vez la más amplia y duradera del siglo, aunque por ahora sus epígonos se dediquen a la burla. Así, Stockhausen, es un farsante. Detesto su música; y no porque la ignore, sino porque la entiendo demasiado bien. Comprendo que se dedique al asombro y la actitud no me resulta digna".

Acá puedo colocar una pregunta y obtener una respuesta concreta: ¿Arte de la casualidad? "Arte de la casualidad" me contesta gravemente "y en música, como en arquitectura, la construcción casual no tiene sentido. Casualmente los seguidores de Stockhausen han dado a parar a la música silenciosa, lo que prueba lo fatal de toda la empresa. Y además de inútil, resulta moralizante. En cuanto al oyente que le parece un alivio este final piadoso, con un caldero sobre la pausa?"

Concejo Departamental de Montevideo

CONSTRUCCION DE NICHOS

A CORTO PLAZO

La Prensa ha tenido oportunidad de informar y comentar profusamente los alcances del préstamo por 10 millones de dólares estadounidenses entre el Gobierno Departamental de Montevideo y el Pinellas Central Bank, en el caso de que la Junta Departamental de Montevideo preste al Concejo respectivo, la autorización que actualmente tiene a estudio.

EL DESTINO de dicha suma, de acuerdo con el PLAN aprobado unánimemente por el Concejo Departamental de Montevideo en su sesión del día 16 de abril de 1964, se afectará EXCLUSIVAMENTE A LA REALIZACION DE OBRAS MUNICIPALES A CORTO PLAZO, atendiendo así las necesidades más perentorias de la población montevideana, de acuerdo con el DETALLE (con totales en moneda uruguaya) que transcribimos:

Distribución del Plan de Obras

Vivienda	$	20.000.000.00
Bulevar Propios	"	23.000.000.00
Avenida Italia	"	40.000.000.00
Saneamiento Cosovalle	"	30.000.000.00
Iluminación Pública ..	"	25.000.000.00
Pavimentaciones	"	15.000.000.00
Distribución de agua .	"	5.000.000.00
Nichos	"	12.000.000.00
TOTAL DEL PLAN ..	$	170.000.000.00

Construcción de 2.300 Nichos

Como se indica en líneas anteriores, el Plan destina a Construcción de Nichos la suma de $ 12.000.000.00, pero con cargo a la venta de las propias construcciones funerarias que se construyan se espera llegar a los pesos 15.590.000.00 lo que permitirá atender tanto los gastos específicos de las construcciones funerarias (para los que se destina la primera cantidad) como las adquisiciones de terrenos necesarios, así como algunos servicios anexos imprescindibles.

Ubicación de las Obras

El Plan ubica estas obras en los Cementerios del Buceo, del Paso del Molino, del Norte, del Cerro, estando también a estudio emplazamientos en el Cementerio Central.

La experiencia municipal en la materia y el reiterado interés de la población en la adquisición de nichos funerarios, asegura su rápida colocación, máxime cuando el Plan permitirá ofrecer distintas variantes (de uno o de cuatro ataúdes).

Toda población numerosa, como la de Montevideo, requiere necesariamente la solución del problema de dar adecuada sepultura a sus seres queridos. De ahí la importancia que el Plan Municipal de Obras a Corto Plazo, ha de dar a la construcción de numerosos nichos, incrementando en forma sensible los ya existentes, una de cuyas muestras ofrece la fotografía.

El Fondo Rotatorio

Las ventas de construcciones funerarias actúan en cierto modo como fondo rotatorio, ya que esas entradas vuelven a destinarse a construcciones similares y, en su defecto, están afectadas siempre a futura obra municipal.

El Aspecto Arquitectónico

El Plan cuida también adecuadamente el aspecto arquitectónico de las construcciones, al punto de que las mismas mantendrán la jerarquía ya característica en este tipo de obras y que ha contribuido a jerarquizar nuestras necrópolis.