

Opera y ballet rusos

A PLAUSO unánime y entusiasta premió los méritos de la Compañía de Opera Rusa que actuara recientemente en nuestro Teatro Municipal. Bien lo merecían la disciplina del conjunto, lograda gracias a la hábil dirección de Benoist, la preciosa escenografía de Grigorieff y la magnífica labor desarrollada por la orquesta y los coros, concertados admirablemente por el maestro Fitelberg. Mas en aquel aplauso no hubo sólo unanimidad y entusiasmo, sino también regocijo; el júbilo de quien se aventura por caminos nuevos, en donde le sorprenden bellezas jamás imaginadas. Nuestro público es como una planta de invernadero, que sólo recibe la luz solar a través de determinados cristales; y, por desgracia, ya se ha acostumbrado a ese pálido y tibio resplandor. La falta de variedad en los espectáculos que se le presentan lo ha hecho concebir del arte una idea mezquina, limitada por el marco del vidrio detrás del cual los contempla, y ha templado su emoción a fuerza de hacerlo rumiar incesantemente una misma substancia. Infundir ánimos a este convaleciente de una enfermedad ficticia, desbaratarlo de andaderas, quebrar los cristales entre los cuales estaba encerrado y exponerlo a plena luz, a todo calor, ha sido la obra trascendental de la Opera Rusa; o mejor, la de los empresarios a quienes debemos el conocimiento de aquella. Naturalmente, esto ha acarreado graves consecuencias, en nuestro ambiente de diletantismo petulante; ha surgido la polémica—no como instrumento de selección, sino como atalaya defensiva de preferencias personales—; quienes creen haber descubierto la suprema palabra en las obras de Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakow; quienes abogan por la Opera Italiana, como expresión del sentimiento más elevado y la más noble aspiración artística; y se trazan programas para el porvenir, a base de esperanzas rusas o italianas reminiscencias. Con éstos corremos el riesgo de tener que volver al invernadero; aquéllos amenazan con convertir el instrumento de emancipación en cadena de servidumbre. Nos falta el justo medio, la heterodoxia. Nada de administraciones exclusivistas, nada de intereses creados alrededor de nuestro teatro y ningún pontífice dentro de él; por el contrario, concurrencia libre de empresas, acogida favorable a las más diversas sugerencias. Y sigamos prodigando el aplauso de nuestro afecto—

y el de nuestra gratitud por el pasado glorioso—al afónico Díaz de Mendoza, pero escuchemos también a la Pitoeff, a la Melato, a Boucher y Vera Sergine. En lo musical, vengan a nosotros Debussy, Stravinsky, Korsakof, Borodin; sin que esto signifique excluir a Verdi, sin que por eso dejemos de deleitarnos con la música de Bizet, Donizetti, Massenet, la geología de Wagner y hasta—de vez en cuando—los arrumacos empalagosos del señor Puccini. No demos al olvido la lección del incomparable *Xenius: sin inclusión de lo heterogéneo, no no hay vida.*

* * *

Del siglo XII, que señala la era de la antigua literatura rusa, sólo se conservan dos monumentos de valor significativo: la crónica monacal, compendiada bajo el título de *Néstor*, cuyos méritos no han sido igualados por los trabajos del mismo género emprendidos en aquel país posteriormente, y el *Canto de Igor*, de autor anónimo, en el que se relata la desgraciada expedición del Príncipe Igor contra los Polovzianos (1185), en un estilo singularmente patético, alternando las alusiones mitológicas y las descripciones de la naturaleza, interrumpiendo a menudo con pasajes líricos la relación épica. De este último deriva el argumento de la ópera *El Príncipe Igor*, la que lograra más franco éxito de cuantas nos dió a conocer la Compañía Rusa antes citada. Los valores musicales de la partitura de Borodin han sido ya analizados en la prensa y por esta causa nos referiremos solamente a una interesante singularidad suya: la *danza de los guerreros polovzianos*.

Tras la fatigosa jornada, se han alzado las tiendas y reposan los guerreros polovzianos en torno a las hogueras. El silencio de la estepa pesa sobre el ánimo como un cansancio más. Los pasos se tornan cadenciosos, al son melancólico y acorde de las flautas, semejante en su dulzura al despertar de los recuerdos. Los brazos se tienden perezosamente, con el deleite de los pensamientos que contemplan la imagen de ese hogar—el de las ansias de cada corazón—que es siempre el más halagüeño y el que está más distante. Los arcos parecen lomos de gatos, que se alzarán deseosos de acariciar blandamente los cielos. Una melodía de voces rápidas envuelve, como una llovizna violenta y frágil, el ensimismamiento de los sueños. En un instante—el desaparecer de la euforia, el escapar un nombre de los labios—se esfuma la imagen, llevándose consigo los recuerdos de esa felicidad construída de tantos anhelos.

Solos, en medio de la llanura silenciosa, sienten los arqueros el dolor del pasado, la paz y el amor que abandonaron, la desolación de su camino interminable, la borrachera de los horizontes que huyen a sus pasos ansiosos. La noche y la tristeza y la soledad, los enervan, los asfixian. Gritan, saltan, convulsiva, salvajemente; distendiendo sus miembros, ávidos de dislocarse, de huir de sí mismos, haciendo silbar los flexibles arcos, como látigos cuyo azote fuera capaz de cortar los espacios. Danza y melodía se tornan bruscas, jadeantes. Es la exasperación, el paroxismo, el estupor de la melancolía, la consolación por la violencia. Ninguna música se parece a estas páginas de Borodin, que despiertan en nosotros lo primitivo y la confusa imagen del Asia, atravesando las estepas en fatigosas jornadas interminables.

.....

La primera tesis sustentada en el *Teatro de Arte* de Moscú establecía que la escena no es más que una prolongación de la vida y que, en consecuencia, el mundo debe presentarse en ella con la mayor fidelidad posible; de este modo, el Director Cronégk logró señalados triunfos, alcanzando el extremo de presentar en el escenario casas de ladrillos, árboles, lluvias, viento y barro verdaderos. Posteriormente, la realidad psicológica substituyó a la realidad exterior y todos los esfuerzos se concentraron en modelar el carácter individual, haciendo del resto un fondo estilizado. De esta segunda escuela, que iniciara Schepkin, surgió Meyerhold, quien se esforzó por presentar los sentimientos y bellezas poéticas al desnudo, de modo que el espectador entrase en ellos y no ellos en el espectador; persiguiendo el ideal de colaboración entre público y autor, creó el *teatralismo*, según el cual el teatro y sus concurrentes se revestían al uso de la época reproducida en la obra. Estos dos géneros se podrían denominar *representativo* y *presentativo*, respectivamente; toda vez que en el practicado por Cronégk el actor representa un hecho de la vida, en tanto que la tendencia representada por Meyerhold presenta un hecho o una idea a través del prisma de la escena. Este último no concede a la escena ningún elemento de interpretación; el actor recita casi sin recurrir a la mímica (y por ello se ha dado en llamarlo *estatuario*); y si, sin apartarnos de estas ideas, cambiamos música por recitación, estamos a un paso de la coreografía de *L'après-midi d'un faune*.

Evreinof, sucesor de Meyerhold, sostuvo que lo que habla al espectador no son las bocas, sino los *hechos escénicos*: decoración, trajes, gestos, sonidos; debiendo conservarse de la

literatura únicamente el tono y concentrando la acción en un solo personaje, de modo que todo lo que lo rodee haga de fondo, en donde se destaque con mayor intensidad su perfil. La tesis de Evreinof conduce, de este modo, al monólogo; y, trastrocando música por recitación, al *lied dramático*; pero si dentro de ella suprimimos la palabra, conservando la lógica hablada, llegamos a la pantomima. Estilizar una pantomima, construir una acción, basándose en los elementos plásticos que el gesto proporciona: he ahí el *ballet*. Su importancia nos la revelaron Foquin y Sergio Diaghilef, cuyos esfuerzos lo hicieron evolucionar desde aquellos primeros ensayos de *danza expresiva*—originada en la pantomima—como *El Pabellón de Armida*, *Cleopatra* y, para nombrar algo conocido de la generalidad, *La danza de Bufones* de *Schnegurochka*, hasta llegar a la *Sinfonía plástica*, esto es a la construcción armónica de un conjunto de movimientos a base de uno que sirve de tipo o tema, cuyo más alto ejemplar está en *Petruchka*. Para fijar y comprender los términos de esta evolución, cabe señalar cierto paralelismo entre la música dramática y la música pura, la danza expresiva y la danza pura (sinfonía plástica).

¿A cuál de estos dos grupos pertenece la *Danza de los guerreros polovzianos*? Propiamente, a ninguno de los dos. Es un género distinto, que sin duda se halla más cerca de la pantomima clásica que de la sinfonía plástica, teniendo un rasgo común con aquella: su dinamismo; y una diferencia substancial: la del argumento de la pantomima, creado y limitado por un autor y la falta de tema preconcebido en la *Danza de los guerreros polovzianos*, que surge, se acrecienta y llega al paroxismo final de acuerdo con un impulso íntimo; es esta una danza que pudiera llamarse *étnica*; no conoce otro canon que el que le impone la naturaleza al temperamento que la engendra.

A este propósito, recordemos la cristianización de Rusia por los griegos; la creación de esa Iglesia Ortodoxa, que estableció el ideal ascético bizantino, persiguió la difusión de los conocimientos como cosa perturbadora de la razón y limitó la instrucción a la enseñanza de la lectura, sin llegar a la escritura, de padres a hijos, y esto solamente entre los miembros del clero. Gracias a su influencia, hasta después del siglo XVI no surge la primera escuela en todo el Imperio; y todavía en el año 1647 un decreto del Zar mandó confiscar y destruir todos los instrumentos musicales, prohibió la escultura como culto idolátrico, tolerando únicamente el canto eclesiástico y la pintura, sometida esta a rigurosa reglamentación.

En tales circunstancias, la ingenua alegría de vivir de los esclavos, la sed de placer de los tártaros se desahogaba en el juego, el canto y la danza; estos últimos, por espacio de muchos años, fueron su único medio de expresión.

Junto a las manifestaciones coreográficas, productos de refinamiento y de cultura, sobrevive esta *danza étnica*, acaso la más interesante de todas, singularmente hoy, que es posible apreciar la trascendencia histórica de un alma tan compleja como la del atormentado pueblo ruso.—F. O R T Ú Z A R V I A L .

✓ El problema de la responsabilidad

INVITADOS por la Residencia de Estudiantes, coincidieron en Madrid, hace algún tiempo, los escritores franceses Ramon Fernandez y François Mauriac.

De origen mexicano, el primero se hizo conocer, muy joven, por la inteligencia y la asiduidad de sus excursiones a través de Proust. Más tarde, la *Nouvelle Revue Française*, al editar sus *Mensajes*, consolidó, en torno suyo, el interés que esos primeros trabajos habían motivado en los lectores. Por último, durante los meses del invierno pasado, el *Conciliábulo de los Treinta* publicó, en los cuadernos de *Au Sans Pareil*, su ambicioso y no siempre preciso ensayo sobre *La personalidad*.

El segundo—François Mauriac—representa, dentro de la geografía francesa contemporánea, el meridiano de otro género de inquietudes: es, ante todo, un católico. Su fe, hecha del temblor y del choque del pecado con la penitencia, se ha querido manifestar, siempre, en el molde estrecho, fino—aunque, acaso, excesivamente tradicional—de sus novelas. *Thérèse Desqueyroux* y *Génitrix* son, a mi gusto y más aún que *Destins*, las creaciones esenciales de este espíritu, ansioso de hallar un equilibrio entre la curiosidad y la modestia, entre la sed y la medida, entre el deseo y la abstención.

El tema elegido por Mauriac para una de las conferencias que leyó en Madrid—ante el auditorio del Instituto Francés—fué, precisamente, éste, en consonancia con los más perceptibles cauces de su desarrollo mental: *La responsabilidad del novelista*.

De todo tiempo se ha planteado ante la conciencia del es-