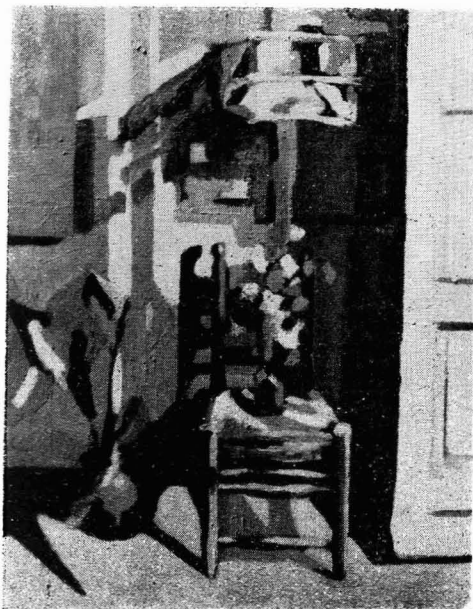


ninas. Ella lo ha interpretado poéticamente, y lo ha tratado de expresar, a veces con poca suerte por medio de un color casi fosforescente pero superficial, inspirándose en las fiestas tradicionales de las regiones del sur del país. Se puede apreciar su simpatía y sus intentos de penetrar en el alma popular. Aunque la pintora en esta exposición de Bellas Artes ha realizado algunas composiciones ágiles, creemos que no se ha superado ni en el tratamiento exterior (que es el más importante) ni en una más convincente expresión interior. Sus formas no aportan una verdadera visión del fecundo tema que le interesa.

FELIPE ORLANDO

Mediante la simplificación y la depuración del color ha afinado su expresión. Demuestra una gran sensibilidad en el terreno colorístico. En sus cuadros hay una especie de relación musical entre las diversas zonas del color. Los planos se penetran y modifican unos a otros, y forman una gama de tonos que tiene como propósito fundamental crear, dentro de una aparente sencillez, un mundo propio.



R. M. Sustaeta.—Interior

Se engañará el que juzgue la pintura de Orlando como agradable, o a él solamente hábil en la mezcla y en la distribución de colores; la búsqueda de este artista se dirige hacia una dimensión más profunda, y por ello utiliza el color casi poéticamente. Esta es una de las causas, creemos, por la que en esta exposición de la Galería Antonio Souza, haya purificado sus medios plásticos, y que, aunque apoyándose en sus búsquedas anteriores, haya sabido encontrar nuevos caminos.

ROSA MARÍA SUSTAETA

Aprovechando acertadamente la influencia de Vlady, obtiene en esta dirección intimista una armonía agradable del color, y es capaz de evitar la rigidez, particularmente en un *Interior* de tonos en rosa. En cambio en los otros óleos que exhibió en la Galería Diana, se advierte una excesiva influencia del Vlady de la primera época, en el que el uso impresionista del color no lograba despertar el interés que ofrece la búsqueda de una manera auténtica de captar el mundo circundante.

M U S I C A

EL ATOLLADERO

Por Jesús BAL Y GAY

HAY MOMENTOS de la historia en los que la música parece llegar a un punto adverso a su marcha natural —o a la que así consideramos nosotros—. La línea recta y el caminar normal se le hacen imposibles, y no le queda otro recurso que renunciar a una u otro o a ambos, esto es, cambiar de rumbo —yéndose a derecha o a izquierda— o retroceder apresuradamente, inclusive dando un salto. Y es que —decimos— “se encuentra en un atolladero”.

Lo mismo les sucede a algunos compositores, con lo que también en el dominio de la música se confirma aquello de que “la ontogenia es la reproducción abreviada de la filogenia”, espejo convexo en que ésta se refleja, que uno aprendió cuando estudiaba biología. Pero no se trata de ningún extravío involuntario, entendiéndose bien, sino de un hallarse imposibilitado el compositor de avanzar ni un paso más por el camino que hasta aquel momento había traído. Extraviarse es “errar el camino” o “perder la vía”, como se dice en las viejas serranillas castellanas, salirse, en fin, del camino que se debe seguir. Y ello tiene remedio —si se está a tiempo, que a veces no se está— con sólo restituirse a la senda debida, con rectificar la marcha, o sea, con volver a la línea recta. Pero no es de eso de lo que deseo tratar aquí, sino de todo lo contrario.

El compositor se halla, precisamente, en el camino recto, por el que ha venido avanzando expeditamente de obra en obra desde sus primeros ensayos de composición, y, de pronto, siente que no puede seguir adelante, como si una barrera invisible se alzara ante él o como si una voz plena de autoridad lo detuviera con un “non plus ultra” o lo amenazara con un “lasciate ogni speranza”. Más allá de aquel punto no se sabe qué pueda haber, quizá la nada, quizá el infierno, pero sea lo que fuere, no ofrece ninguna posibilidad de vida para una nueva obra. En semejante trance, al compositor no le queda más opción que ésta: o decirse “hasta aquí llegué” y aguantar la muerte, dando por cumplida su misión, o dejar la vía, *des-viarse*, y tomar otra nueva.

En la historia, esto es, en la filogenia de la música, el atolladero se produce en relación con las generaciones, es el punto y aparte que separa radicalmente a una generación de la que la sigue. Así se pasa, mejor dicho, así se salta, por ejemplo, de la Polifonía a la Monodía acompañada, de Juan Sebastián Bach a sus hijos, del Romanticismo al Impresionismo, de éste al Neoclasicismo, etc.

En la evolución de un determinado compositor, es decir, en la octogenia de su obra total, el atolladero provoca lo que suele denominarse “cambios de estilo”, aunque éstos no siempre tengan esa causa, pues se dan casos —el de Beethoven, por ejemplo— en que se producen paulatinamente, según un desarrollo natural de la personalidad del compositor, y sólo son perceptibles a distancia, en una perspectiva histórica posible únicamente para la posteridad, no para el

músico mismo ni para sus contemporáneos

Tanto en la filogenia de la música como en su ocotgenia, hay, pues, momentos de lenta, suave evolución en línea recta y momentos de cambio brusco. Los primeros se dan cuando un compositor o toda una generación de compositores encuentra expedito su camino. Los segundos, cuando de pronto surge el atolladero.

Un ejemplo elocuente de lo que es el atolladero o callejón sin salida para un compositor —y al mismo tiempo también para toda una generación de compositores— lo tenemos en Debussy y el Impresionismo. Para el primero, el camino que iba de *La siesta de un fauno* a *Juegos* y de la *Suite bergamasca* a los *Doce estudios* no tenía prolongación posible. Para la segunda, tampoco, y eso que se trataba de gente joven llena de energía. Debussy sentía que las posibilidades de la música, tal como él las había estado aprovechando, se hallaban agotadas. La generación siguiente sentirá, por su parte, que los procedimientos de Debussy significan un peligro para la salud de la música misma: tanta sutileza de expresión, tanto refinamiento de las sonoridades, tanto preciosismo de las armonías, tanta vaguedad de líneas, sólo podían conducir a la desintegración de la obra musical. Y el caso es sobremanera curioso, porque constituye una insólita coincidencia del punto de vista de una generación con el del propio compositor contra el que aquella está reaccionando. El ansia de una música más compacta, más dura, más objetiva ya se hace sentir con fuerza en *Petrushka*, esto es, algunos años antes de que el mismo Stravinsky y muchos otros compositores se embarquen conscientemente en lo que se denominará el Neoclasicismo. Pero lo asombroso es que el propio Debussy sienta también por entonces aquella misma ansia. Ello dice mucho y bien de su despierta conciencia estética, de su inteligencia a la hora de examinar a fondo el fenómeno musical. ¡Qué clarividencia y qué humildad las suyas! Otro que él se habría contentado con repetirse, con *piétiner sur place*, como dicen sus compatriotas, con sobrevivir, en fin, bien apoyado en el prestigio de las obras maestras que habían salido de su pluma. Pero no, él no podía aceptar eso, ni tampoco enmudecer, y ello, asombrémonos, cuando una enfermedad dolorosa e incurable estaba minando su fortaleza y Alemania lanzando sobre Francia todo su poderío militar. “Claude Debussy, si no hace música, no tiene razón de existir”, le escribió en aquellos días amargos a Durand, su editor. Y así, abandonando los procedimientos y conceptos que él mismo había descubierto y utilizado como nadie —y que tanta gloria le estaban dando, cuando menos entre la “inmensa minoría”—, se lanza por un nuevo camino —el de las *Sonatas*— que la muerte le impedirá recorrer cumplidamente y que será el que durante bastantes años recorrerán muchos de los músicos más jóvenes que él.

Esas sonatas revelan elocuente y humildemente el atoladero en que se encontró el autor de *El mar*. Eso nadie lo discute. Pero, en cambio, las opiniones están divididas en cuanto a la significación de aquel atoladero. Para unos fue la prueba a que se vio sometida la capacidad creadora del compositor, y de la que salió triunfante. Para otros, por el contrario, significó una revelación clara del agotamiento definitivo de aquella capacidad creadora. Un cambio tan radical de estilo lo interpretan como el balbuceo de la impotencia, no como decisión nobilísima de no empezar a imitarse a sí mismo y de no repetir lo que ya había dicho egregiamente. Su caso es análogo —aunque no tan extremo— al de Stravinsky, compositor incapaz, por principio, de escribir dos *Petrushkas*, dos *Consagraciones* o dos *Apolos*, aunque en arte sea tan frecuente como en moral aquello de que “el que hace un cesto, hace ciento”. Precisamente, nada hay más fácil que repetirse y ése es el camino seguro para el éxito inmediato. El otro, en cambio, es el que conduce a enajenarse la admiración que haya podido despertarse con una obra, camino disparatado y aun sospechoso para muchos, pero justificado plenamente por la conciencia insobornable del propio compositor.

Para la gente en general, el compositor que adopta determinados medios expresivos para toda su vida y va imitando sus mejores aciertos, avanzando por un camino que se antoja recto y expedito, es un compositor de inagotable fuerza creadora, cuando realmente esa fuerza suya es muy limitada y el camino que recorre, lejos de ser recto, constituye un círculo vicioso. En cambio, para esa misma gente, el que con una obra imprevisible revela que las anteriores lo habían llevado a un atoladero, es un impotente.

En una ocasión le dijo Paul Valéry a Lucien Fabre “¡El atoladero! ¡Bastante se le reprochó a Baudelaire, a Rimbaud, a Mallarmé haber creado un atoladero! ¡El atoladero, señal de impotencia, cuando, al contrario, es la señal del máximo de potencia, de originalidad y de autenticidad!” La idea de Valéry era que el verdadero creador va al fin de su pensamiento y su universo propios, a un punto donde nadie podrá seguirle —nadie, es decir, ningún presunto sucesor— y en el que, trascendiendo las técnicas y las materias poéticas se realiza una cualidad, su cualidad, que es *incomunicable*. Incomunicable no quiere decir, en este caso, incomprensible, sino inasequible o intransferible. Por eso Valéry rechaza a continuación, como tontería o expresión falta de sentido, la idea de la carrera de la antorcha. “No se puede llevar más que la propia antorcha —afirma—. No se puede tomar la antorcha de otro, pues se apaga al dejar sus manos.”

El autor de *La jeune Parque* se refería por supuesto, al atoladero que un determinado creador puede constituir para los que vienen atrás de él. Pero, como hemos visto en el caso de Debussy, también un creador puede resultar atoladero de sí mismo. En un caso y en otro, la situación —hostil, desesperante para él y los demás— es la mejor prueba de que ha llegado al punto más alto o más hondo la intuición poética —es decir, creadora— con la materia artística y los modos de —incandescente siempre— de fusión de

expresión. El autor ha encontrado, por fin, la mejor, la única manera de decir lo que tenía que decir. Si luego enmudece, será porque decir aquello como había que decirlo era toda su misión. Pero puede acaecer también que sienta la necesidad de decir varias cosas muy diferentes entre sí, cada una de las cuales exige un especial lenguaje, y en ese caso le veremos saliendo de un atoladero para llegar a otro y a otro, esto es, quemando cada vez

las propias naves o, dicho más llanamente, cambiando de estilo a cada obra o grupo de obras. Sea como fuere, podemos estar seguros de que siempre que un escritor o un compositor o un pintor agota —para él y para los demás— las posibilidades expresivas de un estilo, siempre que declara con los propios hechos haber creado un atoladero, estamos en presencia de un hombre auténticamente genial.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LOS SIETE SAMURÁIS (*Shichinin no samurai*), película japonesa de Akira Kurosawa. Argumento: Kurosawa, Hashimoto, Oguin. Foto: Asaichi Nakai. Intérprete: Toshiro Mifune. Producida en 1954.

AKIRA KUROSAWA fue quien hizo que reparásemos en el cine japonés cuando *Rashomon* recorrió el mundo entero maravillando a todos los espectadores (menos a los japoneses). Los productores de la prolífica industria cinematográfica del Japón —centenares de películas al año— hicieron un reverencia al curioso espectador occidental y se dispusieron a enviarnos “rashomones” al por mayor. Se trataba de convencernos de que el film no era la obra de uno de los dos o tres realizadores talentosos del país, sino un producto común de su industria. Así, a lo largo de diez años, amparados por el prestigio de *Rashomon*, han sido exhibidos algunos films “exóticos”, con su buena dosis de “misterio oriental”, etc., etc., al estilo de *La bella y los ladrones*, de Kimura y *El hombre del carrito*, de Inagaki.

Naturalmente, todos tenemos el derecho de resultar “exóticos” a los ojos de quienes no visten ni hablan como nosotros. Es más: aunque no queramos, para los siameses o los zulús seremos durante mucho tiempo unos bichos de lo más raro. No tengo nada en contra de ello. Pero lo que me rebelaría, lo que me pondría fuera de mí, sería que se industrializara y comercializara, para beneficio de los zulús, mi costumbre de usar corbata o de sonarme la nariz con un pañuelo. Y, sobre todo, que se empezara a encontrar en esos hábitos profundas raíces poéticas. Y voy al grano: lo que me admira en Kurosawa es que, habiendo sido él, precisamente, quien hizo *Rashomon*, (y conste que contra el film en sí no tengo nada) haya demostrado que su cine —su cine, no el cine japonés en general— no es un cine meramente pintoresco, de exportación. Si *Los siete samuráis* nos entusiasma no es porque sus personajes sean diferentes a nosotros, sino porque son, en definitiva, humanos. Y porque sus problemas tienen una proyección universal. Así, haciendo a un lado todo lo artificial, lo añadido, vale decir lo “exótico” y lo pintoresco, queda un film que nos habla del hombre, del hombre a la vez común y extraordinario. Evidentemente, Kurosawa no nos ve como a un atajo de turistas al que se pueda engañar con cuentas de vidrio.

Los siete samuráis es una espléndida película épica, una película, como se sue-

le decir, “de acción”. La habilidad de Kurosawa estriba, simple y sencillamente, en la forma de captar esa acción. Ahí es donde entra el juego de la experimentación cinematográfica: se trata de manejar a los personajes dentro de un espacio dado, de acuerdo con las exigencias de un estilo, de una visión personal. Hay muchas maneras de retratar la forma en que un samurai elimina a su contrario. En Kurosawa puede advertirse una constante meditación sobre el paso de la vida o la muerte. No exagero: recuérdese la ingravidez de los cuerpos atravesados por la espada o la flecha. El director suprime todo ruido “espectacular” para que penetremos en ese silencio súbito que debe envolver a la muerte. Es evidente la intención de atisbar en lo desconocido, en lo fantástico, aprovechando el poder que el realizador tiene de *subjetivizar* la cámara.

El mérito de Kurosawa está en no hacer meditación explícita, en no obligarnos a darnos cuenta, a como dé lugar, de que tiene “grandes preocupaciones cósmicas”. Hay que insistir en esto: no se trata de que la acción ilustre toda una serie de ideas ya elaboradas, sino de que ella misma engendre su poesía, su poesía específicamente cinematográfica.

La película tiene, no obstante, altos y bajos. Las escenas en las que interviene mucha gente son notoriamente inferiores a las que retratan las luchas entre dos hombres. El manejo de masas es uno de los problemas esenciales de la técnica cinematográfica y hace poco, con *Los inconquistables* me pude dar cuenta de la increíble ineptia de un Cecil B. de Mille (¡el de los *cast of thousands*!) en ese terreno. Kurosawa está muy por encima de un De Mille, sin duda, pero en *Los siete samuráis* da muchas veces la impresión de que le hace falta la pantalla ancha. (En una película posterior, *La fortaleza escondida*, exhibida en la II Reseña, Kurosawa utiliza el cinematope con gran acierto.

Quizá quede por decir lo principal con respecto a *Los siete samuráis*. El film plantea por encima de todo, el drama del héroe, y el desenlace de la anécdota deja bien clara cuál es su moraleja. Los samuráis, héroes de profesión, terminarán su labor al servicio de los campesinos y, desde ese momento, resultarán perfectamente inútiles. En todo caso, el único camino que les quedará será el de hacerse campesinos ellos mismos, renunciando a la condición heroica que les ha dado, en momentos excepcionales, un ascendiente sobre los trabajadores comunes y corrientes. Resulta curioso cons-