

ARTES PLASTICAS

FELIPE ORLANDO

Por Jorge del OLMO

POR TERCERA O CUARTA VEZ, aparte de las veces que lo ha hecho colectivamente, el pintor cubano Felipe Orlando expone en México. En esta ocasión el suceso tiene lugar en la galería de Antonio Souza. La exposición consta de dieciocho cuadros en los que Orlando recoge y resume todos los elementos con los que hasta ahora había realizado sus trabajos, agregándoles, además, un nuevo y sorprendente sentido que marca un nuevo rumbo en la obra del pintor.

En las anteriores exposiciones la pintura de Orlando convencía y agradaba siempre. Los motivos eran evidentes: Orlando componía sus cuadros con absoluta sabiduría y buen oficio; usaba sus colores base —ocres, tierras, naranjas, verdes, rojos, colores que pueden calificarse de "vivos"— con maestría, justo equilibrio y pasión; la iluminación en sus cuadros era siempre admirable y precisa. Sin embargo el tema era siempre el mismo, sin que esto pueda objetarse como defecto, pues Orlando abordaba el tema más amplio que pintor alguno pueda encontrar: la pintura misma; pintaba a la pintura. No importaba el tipo de figuras usadas o el hecho de que el cuadro encerrara la posibilidad de una anécdota particular; las mujeres, las lámparas, los animales, las mesas, figuras que frecuentemente aparecen en los cuadros de Orlando, eran tan sólo marco, pretexto adecuado para servir al pintor en su apasionada búsqueda. Importaban los volúmenes, el sentido de la composición, la vida de los colores, la luz; nunca la anécdota: la mesa, el quinqué antiguo, el instrumento musical o la mujer que aparecían —y aparecen aún— como tema aparente, desaparecían como tales en el cuadro convirtiéndose tan sólo en materia de pintura, con el mismo valor abstracto que los efectos de color y la exactitud en la composición. En esta forma los cuadros podían tener un título objetivo: "Hombre comiendo sardinas", por ejemplo, pero no representaban más que la posibilidad que una figura humana en tal actitud tiene de convertirse en material utilizable para un cuadro, mediante el logro de un preciso equilibrio en sus formas y la aplicación de un color, cuyo tono corresponde a las exigencias plásticas del mismo y no a las de la figura. Por esta misma razón Orlando podía denominar a otra de sus composiciones "Homenaje a Vivaldi" y sugerir la esencia misma de la música —abstracción por excelencia— encontrando sus posibles equivalencias con determinados valores plásticos, aun cuando en la composición intervinieran una viola, un papel pautado, el nombre mismo del compositor y la mesa sobre la que descansaban los objetos. El cuadro resultaba ser la transcripción a un medio de expresión individual —la pintura— de las sensaciones que la música o el recuerdo del compositor producían en el artista.

En la exposición actual, en cambio, la pintura de Orlando ha experimentado una

definitiva transformación (no hacia atrás o hacia adelante, mejor o peor, sino simplemente hacia un nuevo sentido interpretativo, cuya valorización con respecto al anterior no es tiempo aún de hacer).

Antes que nada se advierte un cambio en el uso de los colores, que el pintor empezaba a experimentar ya en su exposición anterior. Conociendo el clarísimo sentido que tiene Orlando del valor del color por el color mismo, es necesario explicar este cambio.

Los colores "vivos" que anteriormente dominaban con absoluta primacía en sus cuadros han ido cediendo el paso al blanco, al gris, al azul pálido, al rosa que po-

drían, siguiendo el mismo símil, calificarse de "muertos". Entonces ¿por qué este cambio? Forzosamente porque el pintor se ve obligado a equilibrar su escala cromática con ciertos nuevos valores plásticos que desea expresar. Los cuadros de Orlando han pasado de una alegría lujuriosa a la nostalgia, casi sería mejor decir a la melancolía. Hay en ellos una especie de meditación sorpresa ante el nuevo sentido que los volúmenes y las formas parecen adquirir al diluirse en los tonos muchas veces uniformes.

Además de esto se advierte que Orlando ha agregado a sus cuadros un nuevo elemento: la anécdota. Esto no quiere decir que el artista pretenda usar la pintura para relatar directamente, sustituyendo los valores plásticos por sucesos —burdo engaño— sino que sugiere sensaciones, y dota a sus cuadros de la posibilidad de ser interpretación plástica de un momento determinado en un relato inexistente; pero que puede intuirse por medio de la situación revelada en el cuadro.

Este efecto produce un sentimiento ajeno al simple valor visual, da la posibilidad de situar a sus figuras, convertidas ahora en personajes o elementos de un determinado ambiente que puede corresponder en unas ocasiones a una época histórica o al ámbito mágico de un relato fantástico en el que intervinieran hechizados, animales y objetos con poderes sobrenaturales, y antiguos castillos. El título de los cuadros indica de antemano esta intención: ahora es "Lunática" y no simplemente mujer en tal o cual actitud, como podía haber sido anteriormente. Esto es: mujer con un determinado carácter que la personaliza. Ahora es "Encuentro con fantasmas", en lugar de "Encuentro" nada más, o "Parábola del pescador", no "Pescadores". Ahora bien, ¿Cuáles son los medios plásticos de los que se vale Orlando para lograr este cambio? Sus figuras tienen el mismo trazo que la de sus cuadros anteriores, y resultan, como antes, interpretaciones personalísimas de



El relojero y su mujer



El puerto

una determinada figura real; la composición posee el mismo rigor; los objetos son en todo semejantes a los anteriores, las mismas mesas, las mismas sillas, los mismos quinqués y fonógrafos antiguos y unas cuantas figuras humanas, y, sin embargo, el efecto no es el mismo. ¿Qué es lo que hace que en sentido cambie tan totalmente? En esencia, dos cosas: la primera, el pintor se preocupa ahora de crear para estos elementos un particular ambiente, situándolos en un medio característico que tiene un valor real dentro de la composición del cuadro; pero que, por otra parte, personaliza dichos elementos, fijándolos como representantes de una determinada realidad, o incluye objetos que contribuyan a formar un sentimiento (el globo que se pierde en la distancia en el cuadro titulado así, es un ejemplo clarísimo de esto último). La segunda, Orlando coloca a sus figuras humanas en el momento de ejecutar un acto vital de cualquier especie que sugiere posibilidad de cambio, o fija un acontecimiento que debe tener importancia para la personalidad de la figura, situándolas así dentro del tiempo, haciéndolas susceptibles de evolucionar de un acontecimiento o una actitud

a otra, con lo que la figura tratada se desprende de su anterior característica de simple forma plástica.

Por otra parte, el mundo que Orlando crea ahora es fundamentalmente mágico, subjetivo. El artista sigue ofreciendo interpretaciones muy personales de la realidad y su pintura sigue siendo esencialmente eso: pintura; pero ahora además es relato, mundo particular en el que el artista se sitúa voluntariamente para alimentar su fantasía. Podría decirse que Orlando ha agregado un valor metafísico a su pintura, y que de Braque o Juan Gris (nombres usados nada más para ejemplificar el apoyo a una determinada intención plástica) ha caminado hacia Chirico —sentido del tiempo, nostalgia— Leonora Carrington o Remedios Varo —magia, aparición de lo inesperado, sentido oculto de la realidad— y, en algunas ocasiones se acerca a algunos primitivos tanto flamencos como italianos —pureza de trazo, sencillez en el tema. El significado que pueda tener esta evolución dentro de la obra general del artista no puede ser determinado aún; pero los resultados alcanzados con este sistema sólo pueden calificarse de excelentes.

El *Retablo* restablecerá pronto y violentamente —como una santiguada contra aquellas tentaciones— el sentido de una evolución que podríamos calificar de ascética. El paso que Falla da en esa obra es enorme. Pero detrás viene *Psyché*, música en la que el autor evoca el perfume de las rosas de Francia, y con ella vuelve a quebrarse la famosa curva. Al timbre cálido de una voz de mezzo-soprano se añaden el de la flauta —equivocamente angélico y pánico—, el del arpa —suntuoso y decorativo— y el del trío de cuerda —sensual por naturaleza—. Y será preciso que aparezca el *Concerto* para que la ascesis se consume de pronto y cierre su curva de modo egregio.

La verdad es, pues, que no hay tal continuidad en la obra de Falla, en cuanto progresivo y continuo acrisolamiento de la materia sonora. En cambio puede afirmarse que ya en su primera obra importante, *La vida breve*, asoma inequívoca la tendencia a economizar los medios expresivos, a dejar sólo lo esencial de la música, tendencia que ha de verse realizada con toda plenitud en el *Retablo* y el *Concerto*. En resumen: esa tendencia es innegable y tan antigua como *La vida breve* (1905), pero no describe la curva continua y ascendente que se ha querido ver en la evolución del maestro.

Ruptura, que no continuidad, encontramos también en otro plano. Esa ruptura acaece en 1919. Falla, desde sus primeras obras, había estado hablando en andaluz. Giros melódicos, armonías, sonoridades instrumentales, todo en sus obras resultaba exaltación de Andalucía, de una Andalucía profunda que nadie hasta él había descubierto, como única base posible de un nacionalismo musical firme y legítimo. Pero en aquel año, con la aparición de *El sombrero de tres picos* y la *Fantasia baética*, dice adiós a su Andalucía para en seguida internarse, con el *Retablo*, en la realidad española total —de hoy y de ayer, de una y otra región—, bajo el signo de lo castellano. Y ahora sí del *Retablo*, terminado en 1922, al *Concerto*, terminado en 1926, no habrá solución de continuidad, todo será adentrarse y ahondar en aquel sentido, al mismo tiempo que acrisolar la armonía y dar lógica a la estructura formal.

Pero así como para sus obras anteriores había tenido que extraer él mismo, con tesón y clarividencia, lo esencial de la música que había de utilizar, para el *Retablo* no necesitó de tal labor previa, pues se la encontró realizada en libros de música antigua española. Lo que éstos le brindaban no requería destilación alguna: era ya en sí puras esencias de lo tradicional. Y así lo tomó. Pero hay que aclarar que, no siendo él musicólogo, ni por formación ni por afición, no podía enfrascarse directamente en los viejos libros de polifonía vocal, de vihuela y tecla o de teoría. Así hubo de recurrir a lo publicado por Eslava, Pedrell y Barbieri en transcripciones asaz defectuosas. Pero ni la *Lira sacro-hispana*, ni la *Hispaniae schola musica sacra*, ni la *Antología de organistas*, ni el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* parecen haberle servido gran cosa para la composición del *Retablo*, aunque sí para obtener una idea general de lo que había sido la música culta es-

M U S I C A

MANUEL DE FALLA, DEL "RETABLO" AL "CONCERTO"

Por Jesús BAL Y GAY

LA AUDICIÓN de un disco que acaba de aparecer, conteniendo *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto*,¹ me hizo ver la necesidad de plantear de nuevo ciertos problemas del caso Falla. Con frases felices y brillantes y unos cuantos dítirambos, quienes hasta ahora escribieron sobre la música del genial andaluz universal creen haber despachado para siempre una problemática que, en realidad, es bastante marraja y está por lidiar. No seré yo el que pretenda hacer la faena definitiva, pero sí contribuir con unos capotazos para llevar al toro hasta los terrenos en que sea posible hacerla.

En la obra de Manuel de Falla hay que distinguir lo que es evolución de lo que es tendencia. Vista panorámicamente, esa obra presenta una curva continua, la de su evolución, que parece representar una progresiva depuración de la materia musical hasta llegar, en el *Concerto*, a verdaderas quintaesencias. De ahí que generalmente se haya admitido la tal curva como representación de una tendencia inflexible y continua del compositor. Pero esa idea no se ajusta a la realidad. Aunque por su fácil brillantez hizo fortuna entre los musicógrafos más autorizados, está necesitando una revisión a fondo. Es muy cierto que los árboles suelen impedir que se vea el bosque, pero en el presente caso parece como si el bosque no permitiese ver algunos árboles.

Uno de esos árboles es *El sombrero de tres picos*. Situada cronológicamente entre *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*, la música del famoso ballet que re-



Manuel de Falla, dibujo de Picasso

veló a Falla universalmente como uno de los primeros compositores de nuestro tiempo, viene a romper la continuidad que se pretende ver en la obra total de su autor. En ella se deja llevar Falla a un plano bastante sensual y exuberante, se entrega al juego, al *flirt* podríamos decir, con una materia musical llena de gracia y coquetería hasta el punto de caer a veces dominado por los encantos pingües de opulentas sonoridades, como si, olvidado de *El amor brujo*, retrocediera a las *Noches en los jardines de España*.