

norma técnica no es ninguna especie de panacea universal que garantice el éxito de un proceso estético. Entre método y sistema existe la misma diferencia que entre el racionalismo y la escolástica. Los «preambula fidei» no suelen ser útiles cuando se trata de producir arte. Tan absurdo es construir un edificio aplicando sin inteligencia las normas de Le Corbusier como componer una obra musical utilizando sistemática y tozadamente los principios de armonía establecidos por Arnold Schönberg.

Esto viene a decirnos, poco más o menos, el crítico Donald Mitchell en el primer capítulo de su libro «El lenguaje de la música moderna» (1). La tesis de Mitchell podría perfectamente resumirse en uno de los párrafos de una cita de Harold Rosenberg incluida al comienzo del volumen: «Lo que hace problemática toda definición de un movimiento artístico es que nunca se adapta a los artistas más insignes del movimiento de modo tan adecuado como el resto de ellos». La radicalización ideológica de todos los epígonos explica que, por ejemplo, los schönbergianos —y no me refiero, por supuesto, a individualidades tan considerables como Webern o Alban Berg— sean más dodecafónicos que el propio Schönberg. «Bienaventurados sean nuestros imitadores —solía decir un dramaturgo español—, porque de ellos serán nuestros defectos». Todo artista genial rebasa y rompe los límites formales en que ha sido encerrado por sus gloriosos. Y cuando se trata de un creador polimórfico e inclasificable —como es, concretamente Igor Strawinsky—, los intentos de compaginar un artista y un estilo resultan poco menos que descabellados. Sintetizador del presente y del pasado, Strawinsky complementa —según Donald Mitchell— el enfoque sonoro que Schönberg da a «lo Nuevo». A partir de ambos, los caminos de la música parecen ser imprevisibles. Porque, como señala lúcida y acertadamente Mitchell, «hoy la elección no parece estar entre serial y no-serial (un conflicto agotado), sino entre comprensibilidad e incomprensibilidad. Es el propio concepto de la música como lenguaje el que ahora está

en la balanza». ■ S. R. SAN-
TERBAS.

CANCION

Ovidi Montllor, 72

Ovidi Montllor acaba de dar varios recitales en Colegios Mayores madrileños. Ello ha permitido de nuevo la confrontación entre uno de los más interesantes cantantes catalanes y un público universitario en su mayor parte no catalán. Digamos que en el «recital clave», el del San Juan Evangelista, no sólo se abarrotó la sala, sino que se dio una clara comunicación, pese a lo engorroso de las traducciones previas.

Se encuentra Ovidi en un punto muy interesante de su proceso creador. En el orden temático, en su actitud ante las cosas, se advierte una necesidad de eliminar el moralismo demagógico y patriarcal que ha caracterizado —y caracteriza— a cierto sector progresista, para vigorizar, en cambio, un tipo de crítica mucho más ácida y vital. Ovidi Montllor tiene, respecto de otros cantantes de su misma línea, una ventaja:

conserva su aire de «chico de pueblo», la frescura de unas interpretaciones que no han pasado por el siempre ambiguo tamiz de la sacralización. Montllor, pese a sus años de trabajo, conserva el asombro y la interrogación espontánea de quien se enfrenta con una realidad injusta y deshumanizada. El mundo no es, simplemente, un clisé de contradicciones, moralidades y media docena de conceptos que sirven para todo. De ahí que las canciones de Ovidi puedan apuntar a los más diversos objetivos, convertidas en reacciones, a un tiempo humorales e intelectuales, ante eso que retóricamente se llama la vida. El lirismo, la protesta, la rabia, la melancolía, son sentimientos que a nada mezclados. De un «Homenaje a Teresa», vals dedicado a un personaje de su infancia, salta a su nueva serie de «sádicas», en la que expresa su rechazo del mundo contemporáneo a través de imágenes del más delirante Artaud. Ciertas canciones esquemáticamente revolucionarias —suponiendo que lo esquemático pueda ser considerado revolucionario en algún caso— las ha eliminado de su repertorio. Montllor aparece, pues, como un cantante que sin traicionar lo más mínimo el ideario político de toda su obra, tiene cada vez más conciencia de la necesidad de enriquecerlo, vitalizarlo, despojarlo de cualquier elementalidad.

En el orden técnico, se plantea ahora Ovidi Montllor algo que debe influir

poderosamente en su futuro: el cantante parece dispuesto a abandonar la guitarra para acogerse al conjunto. Los tres muchachos que le acompañaron en el San Juan Evangelista eran excelentes, pero, sin duda, la electrónica plantea a Montllor una serie de exigencias. Ciertamente, dispondrá de nuevas posibilidades, y temas como el de su magnífica «canción-ficción» saldrán beneficiados. Se trata ahora de conseguir que los nuevos sonidos no destruyan la extraordinaria humanidad de Ovidi, esa fuerza con la que él hacía de su voz y de su rostro los grandes protagonistas. Se trata, en fin, de «salvar» su personalidad casi aldeana —en el sentido de popular— e incluso de potenciar su mejor expresión a través de la música electrónica. Si hay en ello contradicción o no, el tiempo habrá de decirlo. ■ J. M.

CINE

¿De qué sirve sufrir con los que sufren?

Cineasta obsesionado por el sufrimiento humano, Akira Kurosawa compone en «Do-de-ska-den» (1971) una especie de retablo barroco en el que la significación de la obra no se halla en el contenido aislado de cada una de las imágenes talladas, sino en el conjunto global que forman todas ellas. Ocho son las historias (1) que va narrando alternativamente el autor de Rashomon, facetas dramáticas del suburbio de una gran ciudad, convertido así —al no tener estas narraciones entidad por sí mismas— en verdadero protagonista del film. Ciertamente, son los seres que lo pueblan quienes vemos en la pantalla, pero toda su problemática negativa, toda su miseria cotidiana, encuentra en ese microcosmos suburbano algo más que su ambiente:

su trama de unión, su tejido intercelular. Kurosawa mantiene su mirada fija (salvo un leve inciso: búsqueda de comida por el hijo del vagabundo a lo largo de los restaurantes de la ciudad) sobre ese mundo de desperdicios y pobreza, se concentra en él durante ciento treinta y seis minutos sin abrir margen a cualquier variante que supusiera, al mismo tiempo, una distracción. Lo discutible estriba en la validez de esa mirada, en la manera en que está ejercida, en los puntos de base a partir de los que el cineasta japonés ha edificado su obra.

Porque nos hallamos, otra vez, ante un acercamiento cordial a la realidad, ante una visión neorealista —nada nueva en Kurosawa por otra parte— de los hechos seleccionados. Para apoyar este punto, creo que es útil (junto al recuerdo de su anterior película, «Barbarroja») transcribir lo que el autor de «Ikiru» piensa de Dostoyevsky, su novelista preferido: «Mientras que los seres humanos normales y corrientes vuelven sus ojos a la vista de la extrema miseria, lo que es una forma de nobleza y compasión, Dostoyevsky lanza su mirada sin vacilaciones. Y sufre con los que sufren, situándose así más cerca de lo divino que de lo humano». Kurosawa también quiere «sufrir con los que sufren», desea comprenderlos en su lucha por la vida, en sus conflictos, a menudo, mezquinos, en su alienante búsqueda de evasión hacia otros universos soñados. Pero si ya a nivel puramente humano la caridad es un valor que hay que poner entre paréntesis, a nivel creativo suele provocar resultados catastróficos. Las obras de arte no se hacen con buenos sentimientos, el «amor al prójimo» solamente sirve para tranquilizar la conciencia de quien dice sentirlo. Si estamos de acuerdo en que la función del autor es clarificar al máximo aquel segmento de realidad escogido, si convenimos que su solidaridad con los seres que muestra no debe llegar a anular el porcentaje de análisis y distanciamiento imprescindible en cualquier trabajo creador, en ese caso «Do-de-ska-den» no puede satisfacerlos. Porque —entreverada por una ironía en ocasiones abusiva, por una búsqueda de lo poético, incluso irritante— la postura tierna, bondadosa y omnicompreensiva de Ku-



(1) Donald Mitchell, El lenguaje de la música moderna. Traducción de Esteban Busquets. Editorial Lumen, Ediciones de bolsillo. Barcelona, 1972.