¿NO HA VISTO USTED «EL JOVEN MUSICO», DE SURO?

AQUÍ LO TIENE.

Simultaneidad existe en todo cuadro de pintor, en el sentido que alude a las distintas transformaciones o emociones repartidas en el contenido espiritual de una obra. Nos referimos, por tanto, a una condición de simultaneidad de carácter unitivo, de cuya presencia sea lícito establecer la homogeneidad viva de la obra creada. Así, por ejemplo, ninguna obra de arte, sea escultura, pintura, música o poesía, se autoexpresa partiendo de la solitaria concepción de su virtud cualitativa. Dicha concepción, por naturaleza, debe de tener una propiedad inequívoca, al producir un ente especial, o sea una similitud única; mas esto no destruye la idea de la participación de esencias contrapuestas dentro del orden formatriz que delimita la concepción misma. Hablamos de la obra de arte, por supuesto. Creemos que su función es del todo pareja a su libre reversibilidad, la cual permite fundir las hondas apetencias del temperamento o de la sensibilidad del artista. No hay obra auténtica que no participe, en menor o mayor cuantía, del atributo concomitante-inconsciente a que nos referimos. Pues la verdadera obra, se sabe, abarca en sí una acción de vivacidad tan vasta, tan absoluta y unísona, que resulta necesariamente una abstracción puramente imaginable. De aquí que la frase de Walter Pater: «Todas las artes aspiran a alcanzar la música», tenga una resonancia tan flagrante de verosimilitud. La teoría por nosotros expuesta de la simultaneidad de una obra individual fija la cuestión en el punto siguiente: que dicha obra alcanza a poseer, en el momento natural de la creación, un específico esquema de distribuciones abstractas fundamentales, cuya objetivación permanece determinada merced a las precisas infiltraciones de otra esencia primordial. Vemos en la arquitectura gótica «la música petrificada» («La torre de Dresde es una *sinfonía*», pudo afirmar Spengler). Vemos en la música de Strawinsky lo pictórico en ondas sonoras. Vemos en Tamayo, como ya hubo de observar Cocteau, la poesía.

En el cuadro titulado *El joven músico*, de Darío Suro, se constata la verificación extrínseca de una simultaneidad compartida por primordialidades puras. Su hallazgo resulta obvio discriminar. Pre-

viamente dosificadas se hallan visibles en la espiritualización plástica de lo musical y, por otro lado, en la aparición culmínica del aspecto mágico. Por último, bajo la presencia injerente de lo mágico, podemos divisar, por convergencia, la primordialidad, sin duda más originaria de su simultaneísmo: lo racial. He aquí, pues, establecido convenientemente el análisis triple de las dinámicas primordialidades del cuadro. En este cuadro, la densidad lírica preponderante en la obra de Darío Suro se diversifica por medio de una fusión neta, acaecida por la síntesis común de los tres factores mencionados. Es por esto que no hemos evidenciado, connotando su acento palmario, la poesía (o el poder poético) que esta pintura pueda tener, como aditamento a la vivencia de lo mágico y de lo músico. Sin que por esta causa neguemos en el cuadro su concreta atmósfera poética. Ahora bien: si ha quedado omitida por nosotros en el análisis, lo hemos hecho por creer precisamente que unas vivencias tan poderosas como las resaltadas, y que tan claramente se expresan en el cuadro, aleja de éste la seducción lírica del motivo. Tal vez sea porque en su magia irradia su propia poesía. O tal vez porque la poesía de su temática conviértese, por la transparencia del motivo, en lírica musical, en música. Veamos primero este aspecto singular para, finalmente, observar lo mágico conjuntamente con lo racial.

Denunciemos en primer lugar, atraídos por el título mismo del cuadro, la ritualidad de su concepto. El enfoque diferencial del tema decorativo, su fase propia narrática, puede decirse que dimana de una evocación eternizada, muy deliciosamente a menudo, por la pintura desde sus tiempos más remotos. La anécdota de la idealización de la música ha dado lugar, dentro del arte plástico, incluyendo la pintura mural, los vasos y los relieves, a realizaciones que, inspiradas casi siempre por una versión realista más o menos sublimizada, ha sido objeto de tentación de un sinnúmero de artistas. No es ahora el momento de componer, en su origen cronológico, ni siquiera esbozadamente, aunque limitada a la pintura, la historia de sus diferentes versiones musicales. Pues ello nos apartaría, inclusive, de la individualidad de concepción del cuadro que presentamos. Dado que la singularidad de su expresión (de su expresionismo) participa de una figuración sensiblemente imaginaria. ¡Es tan múltiple, en lo pictórico, la escala imaginaria de la expresión musical! Desde Grecia, desde los egipcios y los chinos, desde las representaciones del rey David entonando los Salmos, pasando por Melozzo da Forli, Carpaccio, etc., hasta llegar

a Marc Chagal, la manifestación ideográfica del ritmo y del sonido, ha sido en el arte una ceremonia tan móvilmente celebrada, que no podemos determinar sus arquetipos. Recordemos sólo un ejemplo, al azar: la «Citarista Tebana» del arte egipcio (tumba de Kenamón). El naturalismo amable y elegante, lejos de la complacencia hedonista, de esta obra de un artista del Imperio Medio, acusa una conmovedora simplificación genial, captadora del tema mágico-erótico de la música. El asunto aquí es distinto. Pero puede comprobarse cómo la suave movilidad de manos, templando el instrumento, adquiere una forma de juego, en cierto modo similar a la que toma el flautista del *joven músico* de Suro. En su puro orbe temático, las semejanzas intencionales, dentro de lo propiamente figurativo, alcanza en la expresión musical rasgos muy característicos, de mayor o menor realce. Existe un cuadro de pintor anónimo en el castillo ducal de Meiningen (siglo XVI), que representa a tres damas estudiando música (es curioso controlar la identidad armónica de composición con el cuadro *El joven músico:* en ambas pinturas, el personaje céntrico toca una flauta, teniendo a ambos lados dos figuras extasiadas, cuyas cabezas inclínanse hacia adelante).

Pero es ya hora de describir el cuadro que suscita tales comparaciones. ¿Qué representa el cuadro *El joven músico?* El asunto es simplísimo: un músico desnudo, en actitud idílicopánica, con los ojos cerrados y tocado de un sombrerito blanco, tañe su flauta. Tras él asoman los cuerpos parciales de dos estiradas figuras, creemos que femeninas, ostensiblemente torturadas bajo el arrobo auditivo. Esto es el cuadro. El músico aparece en primer término, como figura señera, en su apariencia actuante. Ahora bien: toda la integradora expresividad musicalista de la descrita composición estriba, por encima de su mero conceptismo, en la sinuosidad dibujística del cuadro: en la geometría, en la arquitectura de sus formas deslizantes, que se complementan musicalmente unas con otras. Y esto, esta insinuante organización de los volúmenes y de los espacios rítmicos, se une a la identificación del motivo con voluntad de estructura sonora. De aquí deriva el fenómeno musical del cuadro: de su mímica autónomonorrítmica y de su mágico sopor, adivinado en la tríptica secuencia de las figuras; figuras abismadas en la atmósfera soñolienta del encantamiento músico. Fijemos la atención en los cuellos alargados (parecen tubos de órgano), en el vientre, inflado de viento eólico, del flautista fálico: todo ello denotando la sublimidad eróticorreligiosa de la comprensión metafísica de la música.

Introduzcámonos, en este instante, en la magia palpitante, aunque serena y votiva, de este cuadro. La pregunta qué es magia debe ser previamente dirigida antes de establecer una clase de magia especial, capaz de ser estimada en el cuadro. Por magia entendemos algo indescriptible, sumamente secreto y, al mismo tiempo, externo, cuya capacitación obra bajo la luz de una polaridad fluyente. Es decir: lo que se revela con fuerza tal que obtiene una efusión exterior *reconocida*. Esta «exterioridad» se estima comúnmente como sobrenatural. No hay magia que no fluya, que no goce de esa brotación particularísima de su sutil origen desconocido. El hombre nace al mismo tiempo que la magia. Pero estas disquisiciones nos llevarían, sin duda, a ciertas categorías afirmativas, que aquí no encuentran ámbito suficiente. Subrayemos tan sólo, de manera precisa aunque rápida, el hechizo mágico de este cuadro. Cuando el negro danza, o cuando el negro toca, su ejercicio ritual se halla ligado a su ser ignoto, entregado sintomáticamente a una gracia o un estado peculiar de expulsaciones recónditas. O sea: en ese momento, la criatura (fantasiosa y fantástica) aprehende de modo subterráneo la sustancia dramáticocósmica de su raza. ¿Por qué la magia de este cuadro presenta acusados sedimentos dramáticos? La asimilación que el pintor ha tenido de la raza antillana: raza dolorida, truncada, espectral. En esta asimilación radica la respuesta de su dramatismo. Y de este dramatismo ha querido dejar el pintor una huella de hechizo dulce, calmado, extrañamente sinfónico.

CARLOS EDMUNDO DE ORY