

entendido entre nosotros por «naturalismo», no es éste. El repertorio benaventino —es decir, de don Jacinto o de sus abundantes discípulos— ha condicionado totalmente su escuela. ¿Cómo iban los actores a profundizar en sus recuerdos y conflictos si justamente las obras que representaban pretendían, a través de diversos caminos, hacer olvidar a los espectadores sus problemas e interrogaciones? Si el teatro era terapéutico, olvido momentáneo de la vida ruin y miserable, ¿cómo iba a florecer una escuela stanislawskaiana rigurosa? Nuestro naturalismo no era ni siquiera la fotografía, sino la fotografía «retocada». Y aquellas supuestas imágenes de la realidad, aquella vida que parecía hurtada de todos los tresillos de nuestra pequeña burguesía, de la reuniones familiares en torno a las dificultades económicas, de las frases campechanas dichas a la vieja servidumbre, surgían con un objetivo preciso y mucho más delicado que el de combatir abiertamente la realidad; nacían para «sustituir», para acomodarla a los intereses del público. El espectador contemplaba a través de la cerradura la «vida misma» previamente preparada; no había ninguna posibilidad de «sorprender» nada desagradable. Si era preciso, la muerte llegaba —y aquí es forzoso citar el aclamado final de «La muralla», uno de los grandes triunfos de Rafael Rivelles— para que los vivos pudiesen seguir adelante con la conciencia tranquila.

Digo esto con todo respeto hacia la memoria de Rafael Rivelles y renovando un juicio que merecen todos los actores españoles: llegó hasta donde la sociedad española le permitió llegar; a su naturalismo le faltó un elemento fundamental: que el público estuviera interesado en buscar la realidad. ■ JOSE MONLEON.

¿El hombre contra la mayoría?

«El enemigo del pueblo», de Ibsen, retocado por Miller, traducido al español por Méndez Herrera y estrenado en el Beatriz por Fernán-Gómez, es, sustancialmente, un debate político. Existe, naturalmente, la consabida malicia teatral en la construcción del drama, en el orden de la acción y en la invención de personajes, pero todo ello son elementos puestos al servicio de un problema que la mayor parte de los espectadores han

sentido la necesidad de calificar políticamente: obra reaccionaria, fascista, democrática, ambigua, etc...

En el fondo se trata de los distintos modos que tienen los espectadores de entender el conflicto del drama. Una enunciación simplista de este conflicto podría ser: el personaje que defiende la verdad ha de enfrentarse con «el pueblo»; mientras el personaje lucha por los intereses generales, el pueblo, la mayoría, sólo piensa en sus intereses inmediatos y considera un enemigo a quien los pone en peligro. Desde esta interpretación, «El enemigo del pueblo» sería un drama que defendería la clarividencia de las minorías —también las de izquierda, claro— en perjuicio de la torpeza y avaricia de las mayorías. Cada dictadura podría armar el ascua a su sardina, y Stockman se convertiría en la prueba irrefutable de que todos los que se alzarán contra las opiniones dominantes, todos los que lucharon no importa dónde contra lo establecido, eran seres clarividentes obligados, a causa de esta clarividencia, a enfrentarse con «el pueblo». La valoración de los términos parece clara: hombre generoso y colectividad salvaje. Lo que presupone ya unas reglas de juego inevitables para la evolución. Partiendo de esta interpretación, el espectador aplaudiría o rechazaría la obra según sus propias ideas e intereses en la vida política...

Ocurre, sin embargo, que «El enemigo del pueblo» acepta —yo diría que exige— un tipo de interpretación mucho más rigurosa. Nos ayudaría a ello, simplemente, el situarla en el contexto norteamericano del propio Arthur Miller, que fue quien se sintió tentado a retomar el texto de Ibsen. Si escuchamos con atención el texto, veremos que Stockman no se enfrenta con «el pueblo» más que en la medida en que este pueblo es maniobrado por un pequeño grupo de «capitalistas». El balneario, cuyas aguas acaban de ser denunciadas por Stockman, podría mantener y acrecentar su prestigio haciendo unas determinadas reformas; pero estas reformas cuestan dinero, que deberían afrontar los accionistas; estos, encabezados por el alcalde, comprenden inmediatamente cuál es su defensa: trasladar el conflicto al «pueblo», decirle a éste que el balneario está en peligro y que debe destruir a quien, en nombre de no importa qué, cuestiona su funcionamiento. La prensa, defendiendo sus intereses económicos, entra también en el juego. La lucha no es, abstractamente, entre «el que tiene

la razón» y la mayoría o el pueblo, sino entre aquél y los intereses de una minoría... que engaña y utiliza a la mayoría.

En la versión estrenada por Fernán-Gómez no debiera haber lugar a dudas interpretativas. Se trata de un drama contra la enajenación de la mayoría, de su manipulación por una minoría. «El enemigo del pueblo» no es más que el catalizador del conflicto. La palabra «pueblo» tiene aquí un valor entre doloroso e irónico... Se respira el eco de todas las muchedumbres engañadas. ■ J. M.

CINE

Bello como un cuarto de baño, modesto como una botella

Fue Buñuel quien al hablar de un film de Buster Keaton dijo que era «bello como un cuarto de baño, de una vitalidad de automóvil Hispano». «En Buster Keaton —según dice Buñuel—, la expresión es tan modesta como la de una botella; aunque a través de la pista redonda y clara de sus pupilas hace piruetas su alma aséptica. Pero la botella y el rostro de Buster tienen puntos de vista infinitos».

Buñuel, como Lorca o Alberti, fue uno de los escasos hombres que se interesaron por la absurda y delirante vida del personaje de Keaton. Eran los años del surrealismo, de la búsqueda de una nueva dimensión de las cosas en lucha abierta con la filigrana romántica, con la lágrima barata del sentimentalismo. Buster Keaton no sonreía ni lloraba. Miraba el mundo con aire tímido y perplejo, pero luchando siempre por introducirse en él. Su concepto de la práctica, su aplastante lógica, su sentido amoroso de la vida, su miedo a perderla, su implacable deseo de sobrevivir, eran los impulsos secretos y vitales que le conducían a situaciones inverosímiles. Pero el personaje de Keaton no entendía que esas situaciones fueran absurdas. Todo era posible. Nada era anormal o nada podía parecerse a él, pequeño y tímido hombre triste. Buster Keaton fue, sin saberlo, un héroe de la resistencia. Porque miraba el mundo desde fuera y lo decente

no es mirarlo, sino estar dentro y ser uno más. Porque aceptaba las cosas como venían, pero se reservaba el derecho de enamorarse y amar fuera de todo control. Porque se enfrentaba a sí mismo con un mundo absurdo utilizando sólo la más elemental lógica, el más exagerado sentido común.

Su personaje era una víctima, porque nunca supo disimular su expresión de estupor ni renunciar a ninguna de sus más queridas ilusiones. Pero, al final de sus películas, venía siempre porque su obstinación, su salud mental, triunfaba sobre el neurótico ambiente que le rodeaba y él sabía apartarse a tiempo y no crearse preocupaciones falsas.

Aunque Buster Keaton-creador no intentara hacer de sus películas análisis concienzudos ni críticas profundas, aunque su única intención fuera la de hacer reír, su sistema para lograrlo es, por sí mismo, una visión completa y profunda de la vida y del mundo que le rodea. Así lo recogía Marcel Oms, en uno de los más interesantes libros publicados en España sobre el genial cineasta (1): «En una forma de reír se puede definir una forma de vivir. Keaton lo ha hecho». En sus idas y venidas, en sus complicadas situaciones, en su ingenua astucia para dominar el conflicto, Keaton va desmenuando su propio criterio sobre las cosas, y con ello, las cosas también. Porque Buster, el mal llamado «Pamplinas» (palabreja española que, analizada convenientemente, arrojaría sabrosos datos sobre nuestra esquemática y primitiva manera de encasillar todo), es un hombre que parte de la evidencia de lo concreto, que no configura las cosas a su antojo, sino que las acepta o las transforma. En sus movimientos no existen prejuicios morales ni consideraciones religiosas. Movido generalmente por un impulso amoroso, parte de lo concreto para alcanzar lo concreto. Y, en su camino, los demás.

Quizá debido a que las aventuras del personaje no facilitaban la creación de escenas poetizantes, blandas, sino que se erguían violentas en pleno combate con el entorno, sin mendicar, sin lamentarse, sin hacerse concesiones, Keaton fue poco comprendido. Sólo hace algunos años sería redescubierto; y a partir de algunas sesiones en alguna filмотeca del mundo en la que se vieron sus más importantes películas, fue, por fin, entendido y admirado. A ello contribuyó Raymond

Rohauer, que fue amigo suyo y que supo molestarse en rescatar de sótanos extraños y laboratorios infernales el material condenado a muerte que contenía la obra del inefable Buster. Este vivió la época de su resurrección. Antes de su muerte, ocurrida en 1966, asistió a muchas de las sesiones rescate que le ofrecían las nuevas generaciones. Repitiendo el juego de su propio personaje, Keaton triunfó al final, aunque el estúpido mundo que le rodeaba no llegara a entender la cantidad de expresión que contenía su cara impávida.

Rohauer continúa la exhibición del material rescatado del olvido. Ahora ha llegado a España con un «festival» que recoge, posiblemente, la parte más importante de la obra de Keaton; se anuncian las proyecciones de «Stemboat Bill, Jr.» (1927), «Sherlock, Jr.» (1923), «Our hospitality» (1923), «The three ages» (1923), «Go West» (1925), «College» (1927), «Battling Butler» (1926), «The general» (1926) y «Seven chances» (1923), primera de las que se exhiben y que comenta más abajo mi compañero Fernando Lara.

Este ciclo, como decía Buñuel, nos demostrará cómo «los superfilms deben servir para dar lecciones a los técnicos; los de Keaton para dar lecciones a la misma realidad, con o sin la técnica de la realidad». ■ DIEGO GALAN.

Este ciclo, como decía Buñuel, nos demostrará cómo «los superfilms deben servir para dar lecciones a los técnicos; los de Keaton para dar lecciones a la misma realidad, con o sin la técnica de la realidad». ■ DIEGO GALAN.

Cuando el tiempo y el espacio se funden: «Seven chances»

Quinto de los largometrajes dirigidos por Buster Keaton, situado entre «El navegante» y «Go West», «Seven Chances» (1925) contiene los elementos esenciales del estilo keatoniano llevados hasta sus últimos grados de despojamiento. Partiendo de la enorme dificultad que supone el análisis crítico de una obra humorística basada en los mecanismos del «gag», en cuanto que toda racionalización choca con el carácter instantáneo y emotivo de la comunicación por ella buscada, intentaremos establecer los principios básicos que estructuraron el desarrollo de «Siete ocasiones», así como las coordenadas dentro de las que se establece su trayectoria.

Para no olvidar la perogrullada de que el primer intento de cualquier obra humorística es provocar la risa del espectador (cosa que Keaton logra, gozosamente, a lo largo de casi toda la proyección).

(1) «Buster Keaton». Cuadernos Infimos. Editorial Tusquets. Barcelona.

habremos de partir de la configuración del «gag» como principio-motor de todo el film. Dentro de los tres tercios en que podríamos dividirlo claramente —presentación de los personajes y noticia de la herencia «sub conditione», búsqueda de esposa y persecución final—, la utilización del «gag» presenta características diferentes en cada una de ellos, siendo en la primera parte un elemento narrativo que enriquece indirectamente las situaciones; en la segunda, una consecuencia inmediata de cada acción; para convertirse en la tercera en la esencia misma del relato, en su única razón de ser. Lo más importante es que esta utilización del «gag» no proviene de un punto de partida «literario», sino que nos es dada por medio del empleo de unos signos lingüísticos específicamente cinematográficos. Quiero decir que es sólo a partir de un conocimiento profundísimo del lenguaje del cine, como Keaton puede ir ampliando y ampliando una determinada situación, y conseguir que, al mismo ritmo de esa ampliación, el espectador se sienta cada vez más atraído por cuanto ve, cada vez más sorprendido y —por lo tanto— más regocijado.

Jugando continuamente con el contenido interno del cuadro y con el montaje, aprovechando las mil y una posibilidades que tiene un actor para entrar en campo, las muy diversas significaciones que todo ello puede adquirir, Keaton demuestra la rigurosa contemporaneidad de su estilo y, por lo tanto, el carácter precursor de su obra. El montaje alterno entre James, esperando, adormecido, en la solitaria iglesia y las candidatas a esposa que se aproximan utilizando todo tipo de medios de locomoción; o el empleo de tres puntos de vista sucesivos de la cámara, cada uno de ellos más alejado de la acción que el anterior, para mostrarnos a la multitud enloquecida que persigue al novio por en medio de una calle; constituyen tan sólo dos ejemplos de cuanto hemos apuntado. Ejemplos que podrían continuar varias páginas, merecedores de un análisis en profundidad. Aunque no me gustaría terminar este apartado sin señalar cómo Keaton adelanta al espectador la inminente situación de «gag»; es decir, anticipando la exhibición del plano unos segundos sobre el desarrollo de la acción, prepara al público para un mejor saboreamiento del «gag», perdiendo voluntariamente en efecto de sorpresa lo que gana en deleite, ya que el espectador —que pone en marcha, además de otros me-

canismos, su sentimiento sádico— intuye rápidamente lo que va a suceder y ya goza en los instantes de espera. Instantes en que su «ego» resulta fortalecido, porque él «sabe más» que los personajes, advina lo que va a pasar, se siente —en definitiva— superior a ellos. Lo que nos lleva a pensar que Keaton —intuitiva o racionalmente— conocía con exactitud los móviles psicológicos del público cara a un espectáculo.

Por otra parte, «Seven chances» es una película «contra reloj», y no sólo por las características de su trama argumental —pensar que está basada en una obra de teatro!—, sino por el hecho evidente de que es el tiempo, tomado como categoría filosófica, quien determina en última instancia todo cuanto sucede en la pantalla. Si la inter-relación «gag-tiempo» resulta inmediatamente comprensible, lo que me parece importante destacar es cómo «la persecución» (integrante narrativo que condensa, sintetiza y da unidad al «gag» —o a la multiplicidad de «gags»—, convertido en el último tercio en, según queda dicho, esencia misma del relato) supone una suma continuamente renovada de elementos espaciales y temporales, una simbiosis de las coordenadas en que se mueve toda acción, originada por esa configuración del «gag» como principio-motor. En cuanto a utilización del tiempo, tampoco debemos olvidar ni las audaces elipsis del comienzo de la película ni la presencia obsesiva de relojes (a los que ni un relojero consigue dominar), capaz de conferir —junto con la delirante persecución femenino-geológica— a «Seven chances» un decidido matiz onírico y kafkiano.

Pero quizá todo esto sea una intelectualización estúpida. Es mucho mejor ir a ver directamente la película. Ponen además «The scarecrow» (1920) y «The paleface» (1921), dos cortometrajes estupendos... ■ FERNÁNDO LARA.

MÚSICA

El silencio de Gerardo Gombau

Aún me cuesta creer que Gerardo Gombau, este salmantino de ojillos burlones y

sonrisa cordial, haya cruzado para siempre la raya de la muerte. Gerardo Gombau —el «maestro Gerardo», como le llamaban cariñosamente muchos de sus jóvenes amigos— no sólo era uno de los más significativos compositores de nuestra vanguardia musical, sino además una de las personas más sutiles, vivas e inteligentes que me haya sido dado conocer. Sus opiniones eran agudas y sagaces, irónicas y profundas; como buen socrático, se reía de casi todas las cosas e incluso de sí mismo. Podría afirmarse que Gerardo Gombau conocía tan a fondo todos los entresijos de la música y del mundo musical, que había llegado a poseer esa difícil serenidad pro-



pia de quien está curado de todos los espantos pasados, presentes y futuros.

Había nacido en Salamanca el 3 de agosto de 1906. En un principio, sus obras se entroncaron en una concepción nacionalista de la música: la «Sonata para orquesta de cámara», las «Variaciones sinfónicas», el poema sinfónico «Don Quijote velando las armas» (Premio Nacional de Música del año 1945) y, sobre todo, el ciclo de canciones «Siete claves de Aragón» representan los puntos fundamentales de esta primera etapa. Sin embargo, Gerardo Gombau no quiso estancarse en unas formas musicales que él mismo, lúcida mente, veía cada vez más periclitadas. Y así derivó hacia estructuras postseriales y formas abiertas, llegando, en este terreno, a producir obras tan considerables como la «Música para voces e instrumentos», el «Scherzo» (para voz y orquesta, sobre poemas de José Hierro) y, principalmente, las «Texturas y estructuras» para quinteto de viento.

Al margen de su labor creadora, la influencia de Gerardo Gombau en los jóvenes compositores españoles fue decisiva. Y esta influencia era ejercida no sólo desde su cátedra

en el Conservatorio, sino desde la relación personal y amistosa. «Gerardo Gombau —ha escrito Ramón Barce— cumplía ese arriesgado y generoso papel de puente entre dos generaciones». En efecto, las posibles divergencias estéticas e ideológicas de nuestros compositores de vanguardia dejaban de manifestarse a la hora de reconocer con extraña unanimidad que Gerardo Gombau era un maestro indiscutible.

Con la muerte de Gerardo Gombau se produce un vacío insustituible en la música española. Un vacío que, por desgracia, no podrá ser reemplazado ni por el recuerdo ni por la nostalgia. ■ S. R. S.

CANCION

Patxi Andión: vender no es venderse

Posiblemente, Patxi Andión no sea el mejor cantante de cuantos circulan por la pasarela del éxito (acuérdense: Serrat, Víctor Manuel, Mari Trini...), pero quizá sea el único que nos clave el desasosiego en el alma (o lo que sea, aunque sea la mar). Posiblemente no sea este el momento de entonar aleluyas porque un cantante que no merece ser comercial haya ingresado en el tabernáculo del consumo.

—Un cantante se vende cuando traiciona la línea madre ideológica que le nutre. Cuando se traiciona su propia razón vital. Se traiciona como artista cuando se traiciona como hombre.

Toda esta cuestión de la «venta» es algo que preocupa a Patxi y que le ha hecho componer más de una canción sobre el tema.

—¿Entrar en el circuito comercial no es venderse?

—Si no vendes tu línea primera, no. El hecho de que yo cante en J & J no creo que sea venderse, porque aquí canto lo mismo que canté antes en la Universidad y en Standard ante los obreros. Si fueran otras cosas, sí lo consideraría una «venta». De esta manera, es simplemente llegar a otro tipo de gente, a otros estratos de público.

(¿Quizá a esos estratos que «no sienten, o se callan, o se callan porque no sienten»?)

—Ahora que has alcanzado el triunfo...

—No he alcanzado el triun-

fo. He empezado a trabajar más mayoritariamente. No es ningún mérito mío, además, sino de la gente. La canción con texto está dejando de ser minoritaria.

La primera palabra que aprendió a decir Patxi (según dice Patxi) fue «estribor»; luego, «aita» (padre). Patxi es vasco «de Norte a Sur y de Este a Oeste».

—Creo que estoy basado en raíces populares (vengo de familia humilde, soy hijo del pueblo), pero, como soy individualista y autodidacta, tengo una forma muy personal de interpretar esas raíces populares.

Y, embriagado de su audiencia (¿por qué no se hará una prospección acerca de la clase social a la que pertenecen los compradores de discos y los asistentes a las catedrales del «pop»?), Patxi llega a decir:

—Yo creo absolutamente en la gente, tengo una fe terrible en ella. A pesar de lo que digan, el pueblo español no está tan mal. Esto de que sólo les guste Manolo Escobar es mentira.

Patxi, para afirmar su afirmación, afirma que ha cantado en un cuartel, ante tres mil soldados, y no se movía una mosca.

—Me fastidian los encasillamientos, las clasificaciones, las mentes analíticas, el tener mi cubículo asignado y que no pueda salirme de él. Por naturaleza soy inconformista: es una cuestión racional, una consecuencia elemental, como reconocer que ahora es de noche. Pero me molestan los santones, los que presumen de puros. Quizá soy un poco anarquista espiritual, pero lo único que intento es buscar, buscar, buscar... y no puedo pararme.

—¿Puede querer eso decir que no te comprometes, Patxi?

—Me comprometo, pienso, con lo más importante: me comprometo con la duda.

El alma de Patxi Andión —una de las once canciones entre paréntesis de su último «long-play»— «es vasca, triste, seca, neocentral, atea, fuerte, amarga y callada». La voz de Patxi Andión es seca, rasposa, lacerrante, terriblemente humana y dolorida. Su música, a veces, es sólo un susurro, una memorización de viejos ritmos ensordecidos por la mar, y una vez —Y es mar», la canción de su alma— es triste lamento «jazzístico» que nos apunta directamente a nuestra capacidad de agudos oyentes en medio del silencio establecido.

Y algunos dicen que Patxi no sabe cantar... (Algunos llaman cantar a tres años de solfeo.) ■ JOSE A. GACIÑO.