

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 enroscaron 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.