

Esa realidad es un poco su reflejo y su autocrítica; es de alguna manera la nacida tras la fallida revolución de mayo de 1968. Algunos de estos personajes intervinieron directamente en aquellos sucesos; otros se han dejado conducir, pero todos sufren la pequeña muerte del escepticismo y la desesperanza. Pequeñas anécdotas van coronando esos sentimientos y la colectividad que surge de forma espontánea entre todos no es sino la todavía secreta posibilidad de que unidos serán más fuertes. La crisis de esta generación permite a Tanner exponer su punto de vista sobre las consecuencias de aquel mayo, juzgar agudamente la conducta de estos seres, comulgar con ellos en su desesperanza y al tiempo, paradójicamente, verlos con un gran cariño para soñar igualmente en la posibilidad de una inmediata revolución. De hecho, la película podría considerarse tan pesimista como optimista. Quizá se hayan perdido estos personajes; de ninguna manera la consideración de que la victoria final de la revolución es posible. A través de Jonás, el niño que nace, probablemente parido por la ballena del siglo veinte, las posibilidades vuelven a ponerse en juego, frescas y vivas. Una pintura en la pared representando los ocho símbolos de los personajes es "retrazada", corregida, por un niño vestido de negro y rojo. Quizá la alegoría sea demasiado simple, pero Tanner sabe imprimir en sus películas —con ese estilo un poco desmañado y aparentemente producto de la improvisación— una suerte de verosimilitud que no es sino el resultado de una reflexión serena y un afán de contribuir con sus películas a la mejor comprensión de nuestras propias trampas. De ahí que "Jonás, que tendrá 25 años en el año 2000" vaya más lejos del símbolo triunfalista; lo que importa de su película es la dialéctica de sus imágenes y, muy profundamente, la de los razonamientos expresados verbalmente.

Sin marginar el interés del espectáculo, Tanner narra las vicisitudes de sus personajes con un sutil sentido del humor capaz de provocar carcajadas directas como de transformar desde el interior la tentación de una trascendencia excesiva. Trascendencia que, entendida en el sentido de engolamiento y falsedad, daría al traste con una obra inteligente —concretamente con una

película como ésta—. Como era presumible desde sus primeros títulos, Tanner avanza película a película, al ser ésta la última que le conocemos, es, de momento, su mejor obra. ■ DIEGO GALAN.

Un Pasolini sin Pasolini

Lanzada publicitariamente como una película de Pasolini, recordando de forma malsana que fue en el lugar que da título al film donde el autor de "Teorema" halló la muerte, en realidad "Ostia" sólo le pertenece en cuanto al guión (en colaboración) y a una "supervisión técnica y artística". El verdadero director es Sergio Citti, habitual ayudante de Pasolini y hombre muy ligado a él por afinidades estéticas y personales. Recae, pues, sobre Citti la auténtica responsabilidad de "Ostia", sus aciertos y sus debilidades, por más que —lógicamente— sea meridiana la influencia ejercida sobre la película por su maestro y "supervisor". Lo que conviene dejar claro desde un principio para contrarrestar en la medida de lo posible una publicidad que juega con datos engañosos respecto al público y deshonestos cara al cineasta asesinado.

"Ostia" —nombre de la playa de Roma y de la zona circundante, donde se mezclan el turismo festivo y un subproletariado del que a menudo emergen bandas de jóvenes delincuentes— se configura como una obra de aluvión, híbrida en su mezcla de perspectivas diversas, pero en la que acaba finalmente dominando un sentido alegórico: la mujer como instrumento demoníaco,

como portadora de desunión y hostilidad en el seno de una convivencia hasta entonces indestructible. La historia de dos hermanos, Rabbino y Bandiera, cuya complicidad fraternal se extiende a todos los niveles —incluido el asesinato de su padre y los pequeños robos de los que viven— y que sólo se romperá al aparecer entre ellos una extraña mujer que han encontrado dormida en el campo, sirve a Citti como base narrativa en la que interpolar ese contenido alegórico. Que no se traduce exclusivamente en una idea misógina, sino que —como muy bien ha visto Rafael Mirret Jorba en su excelente crítica del último número de "Dirigido por..."— el papel demoníaco de ese personaje femenino nace de ser la causa "del intento de integración de los dos hermanos a los cánones de la moral burguesa y, con ello, de su destrucción". De hecho, el enfrentamiento entre Rabbino y Bandiera no se produce mientras guardan con la mujer una convivencia amistosa; será a partir del momento en que se establece una diferencia "oficial" (el certificado que ella necesita para ir a verles a la cárcel, según el cual "cohabita" con el segundo de los hermanos) cuando el conflicto estalla trágicamente entre ambos. En ello interviene también de una forma decisiva el que por primera vez esta relación triangular se plantee entonces en términos sexuales. Sumando uno y otro factor, lo que había sido comunidad divertida y relajante se transforma automáticamente en agresividad, competencia y aniquilación.

El sexo aportado por la mujer, codificado por el orden burgués en beneficio propio, origen de dolor y ruptura, constituye —in-

dudablemente— un esquema aplicable con exactitud a la obra pasoliniana. Y, a través de "Ostia", realizada en 1970 como primer largometraje de su autor, también a la de su discípulo Sergio Citti. La diferencia fundamental estriba, sin embargo, en la muy distinta capacidad poética de ambos. Mientras en Pasolini existe un estilo personal donde la simplicidad de expresión se une —casi siempre sin fisuras— a una complejidad conceptual, a un pensamiento densamente elaborado, en Citti asistimos más bien a un "pastiche" de ese estilo y esa poética: su empeño parece ser el de elaborar personajes, situaciones e imágenes "a lo Pasolini", repetir una fórmula en la que él ha colaborado previamente, pero sin encontrar aquella "visión del mundo" que la originó, ni tampoco una vía particular por la que enriquecerla o profundizarla. De ahí la falta de cohesión de la película, de ahí el choque narrativo y estilístico que suponen las secuencias retrospectivas del parricidio y la desfloración incestuosa, de ahí la impotencia de una escena (la tan larga como fundamental, del intercambio de pelucas entre los protagonistas) en que Citti busca sin éxito una aproximación distinta a la de su maestro.

De ahí, en resumen, que "Ostia" aparezca como ese "Pasolini sin Pasolini" con que hemos titulado esta reseña. Lo que no significa un rechazo completo del film —los planos finales poseen, por ejemplo, un indudable misterio poético—, sino el testimonio de esa sensación de algo impersonal, mimético, sin verdadera comunicación, que nos produce ver en un museo cuadros de la "escuela de Giotto", de la "escuela de Caravaggio", de la "escuela de Leonardo"...

■ FERNANDO LARA.

Perder es lo que importa

Que la verdadera motivación del jugador no es la de ganar sino la de perder, que la pasión del juego estriba en el fracaso y no en el triunfo, resulta cuando menos una idea sugerente y novedosa. Y es en torno a ella como Karel Reisz ha montado su "El jugador" ("The gambler", 1974), análisis de un comportamiento autodestructivo en el seno de un grupo social regido por la obsesión del dinero.

Este "jugador" puesto en pie



"Ostia", de Sergio Citti (1970).