

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).

por el cineasta checo-británico tiene muy poco que ver con el "vicioso corrompido", el "lúdico apostador" o el "sentimental deseoso de olvidar" que habitualmente nos han presentado las películas sobre el tema. Se trata de un profesor universitario, inteligente y con una vida normal, que quiere asumir hasta el fin una pasión perfectamente estudiada: para él, lo más importante de la existencia es sentir ese momento especial donde lo imposible parece posible, en que lo imprevisible puede hacerse reali-

zarse, pero que indudablemente posee una importancia subterránea de primer orden: Axel Freed, el protagonista, es judío, perteneciente a una familia enriquecida por el negocio de fabricación de muebles que fundase su abuelo, típico "self made man" americano de origen inmigrante. Dentro de ese grupo familiar, Axel constituye una excepción por su trabajo intelectual, por ser un profesor universitario y no mantenerse en la línea negociante de sus predecesores. ¿Es de una conciencia co-

pertenencia primitiva al núcleo del "free cinema" inglés basta su muy dificultosa inserción en la industria norteamericana, una de cuyas empresas multinacionales ha sido la responsable del pésimo lanzamiento internacional de "The gambler". En los cinco retratos de dicha galería aparecen seres desintegrados de la sociedad por uno u otro motivo, casi siempre por propia decisión, y que se debaten al límite de sus fuerzas en mantener esa distancia respecto a las normas imperantes mediante un gran esfuerzo pasional. Axel Freed —excelentemente interpretado por James Caan, en un trabajo que le mantiene en imagen las casi dos horas que dura el film— es, por derecho indiscutible, uno de esos protagonistas "lúcidamente enloquecidos" típicos de Reisz. Porque es en tal contradicción entre lucidez y enloquecimiento donde más profundamente se sitúa el "filo de navaja", el difícil equilibrio de la obra del autor checo-británico. Con su introspección en la personalidad de un hombre que cree por encima de todo en el placer y el sufrimiento de la apuesta y la derrota, que impone a sí mismo y a los demás su voluntad de marginación autópunitiva, "El jugador" significa una digna muestra de esa obra basada en la contradicción.

■ F. L.



"El jugador", de Karel Reisz (1974).

dad, cuando —citando a Dostoievski— "dos y dos son cinco". Traducido en otros términos, tal momento privilegiado se identifica con aquel en que se efectúa la apuesta de cualquier juego. Ganarla producirá la sensación de lo "ya sabido", de una ratificación de lo previsible; perderla, en cambio, mantendrá la tesis de lo inaprensible de todo suceso, espoleará la formulación de un nuevo pronóstico. Si se triunfa, es señal de que dos y dos han sido cuatro y no cinco: aquel momento mágico ya no se presenta como tal en cuanto que ha quedado domesticado por la previsión humana. Sólo el fracaso hace vivir la idea de que el azar lo continúa siendo realmente.

Con toda claridad, este razonamiento que Reisz —y, previamente, el guionista James Toback— aplica a su personaje central, comporta unas notables dosis de masoquismo. La complacencia en el sufrimiento aportado por todo fracaso llega hasta tal punto que —como le acaba sucediendo al protagonista—, de no producirse como consecuencia del juego, se busca denodadamente por otros medios: lo que importa es no sentirse vencedor, sino vencido, para que la pasión masoquista halle su recompensa, su gratificación. En este sentido, existe en "El jugador" un dato que ni Toback ni Reisz ex-

lectiva judía marcada por el complejo de culpa y de una necesidad inconsciente de castigarse por no haber cumplido lo que se esperaba de él, de donde surge el carácter masoquista de las reacciones de este "jugador"? Insisto en que la película no lo evidencia, pero sí lo sugiere en lo que podríamos llamar su segunda idea fundamental.

Por último, constatemus la pertenencia de Axel Freed a esa galería de personajes trazados por Karel Reisz a lo largo de su breve y aparentemente heterogénea filmografía (sólo cinco películas en quince años: "Saturday night and sunday morning", "Night must fall", "Morgan", "Isadora" y "El jugador", con la amplia distancia que va desde su

DISCOS

C. E. Dharma: el espíritu de la tierra

"Força i sentiments que esclatan en música: un, dos, tres, quatre... ¡balla, balla, balla! Quan bufa el vent de Tramuntana, amb la força del ritual...".

(Josep Fortuny)

La trayectoria de la Compañía Eléctrica Dharma es bien conocida: una banda de jazz-rock que en 1975 decidió desembarazarse de los moldes impuestos por Miles Davis o Chick Corea mediante la recuperación de formas musicales autóctonas, lo que hizo que fueran bautizados como la *Cobla Eléctrica Dharma*, creadores de la "sardana rock" o algo así. Pero tan importante como el hecho de que se definirán como músicos catalanes y obrarán en consecuencia fue su saludable actitud ante el público. Frente a la rigidez de la mayor parte de los músicos de rock de la Península, que parecen quedarse petrificados en cuanto salen a un escenario, convertidos en figuras distantes o nebulosas incapaces de comunicarse con su auditorio, los Dharma se integran con la gente, romplan distancias y convierten el concierto en un espectáculo comunitario, en una FIESTA gozosa y arrebatadora. Sus experiencias con Els Comediants les alejaron definitivamente de la pose de virtuosos altivos en que caen muchos instrumentistas de jazz-rock para acercarlos al papel de oficiarios del éxtasis dionisiaco como auténticos músicos del pueblo.

Sin embargo, esta identificación de los Dharma como grupo festero también tenía su vertiente peligrosa, al confinarlos a los aires vibrantes y marchosos que consiguen poner en pie al público. Pero su tercer "elepé" confirma que han seguido evolucionando satisfactoriamente, acentuando su unicidad al mismo tiempo que expandían sus recursos expresivos. En efecto, "Tramuntana" (Zeles-te-Edigsa UM 2039) es un disco donde los Dharma se distancian de cualquier estereotipo, donde la gama de sentimientos y evocaciones se ensancha, donde cada surco habla de su madura simplicidad.

"Tramuntana" es un disco hábilmente programado. Comienza con una alegre marcha popular que desemboca, entre



o RIC.RIC.