

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 definirían como músicos catalanes y obrarían 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

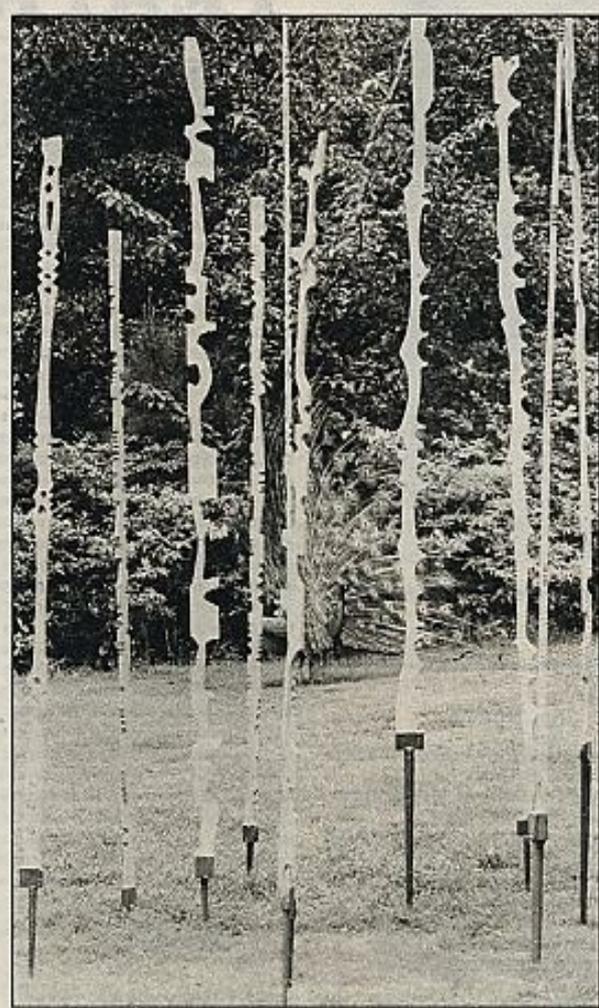


o RIC.RIC.

estampidos pirotécnicos, en "Focs de Sant Joan", con la guitarra eléctrica en primer plano. "Moixeranga del diable" conjuga un ritmo folklórico y machacón con interesantes exploraciones instrumentales y suficientes contrastes para mantener el interés durante sus diez minutos. "La Mediterránea se nos muere" es un réquiem digno y hasta emocionante por la aparición de las voces. El viento precede al tema que da título al LP, con un bello pasaje del saxo de Joan Fortuny. "Las brujas del maresme" es una pieza de gran atmósfera, dominada por los instrumentos de viento. Y después de unas campanadas solemnes, volvemos nuevamente a las calles en fiesta, entre el ruido y el regocijo de las gentes. Pero los Dharm también nos han llevado en su recorrido por otros lugares y otras sensaciones; este es un grupo que se niega a encasillarse en una rutina, una banda multidimensional que se va enriqueciendo y enriqueciéndose. ¡Adelante! ■ DIEGO A. MANRIQUE.

ARTE

Ese escultor pirenaico-aragonés que de vez en cuando aparece por aquí —ese Angel Orensanz— es un tipo de un extraño estilo personal. Estad tranquilos. Es un buen tipo, incapaz de hacerle daño a nadie. Pero cuando se dirige a uno, le da a sus palabras un inquietante tono conspiratorio que no puede evitar el recordarnos los peores tiempos de la dictadura: de cuando todos éramos cómplices de una imaginación que difícilmente podía llegar al poder. Y el buen Orensanz, nada... "Oye, José María...", y uno se lleva su pequeño sobresalto por el tono conspiratorio que tienen las palabras... Pero luego: "Que voy a abrir una exposición de esculturas en la Banca López Quesada, en los jardines"... Y uno respira aliviado. No: la conspiración no nos llega por ese lado... Tiene, efectivamente, una exposición Angel Orensanz en los jardines de la Banca López Quesada, del paseo del Prado. Y tiene otra, —¿o tal vez es la misma, prolongación de aquella?— en los jardines del Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria. Y tiene otra...; no, la tuvo, porque esa ya se cerró, en la galería Inguanzo, que es en realidad el centro aditivo de la acción expositiva de Orensanz en el Madrid de estos días.



Conjunto escultórico de Angel Orensanz.

Conjuntos escultóricos de Angel Orensanz. Madrid

La galería Inguanzo, cercana al Prado, es, yo creo, "la galería", el núcleo central de la exposición escultórica de Orensanz, que ha cubierto de cilindros animados el cercano jardín de la Banca López Quesada, y que, en la distancia, ha querido confundirse con los árboles del jardín en el Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria. Cuidado con Angel Orensanz, porque, si lo dejan, empezarán a salir esculturas suyas debajo de nuestras camas y la tierra empezará a cubrirse con sus bosques escultóricos. He ahí una forma, no prevista, de repoblación forestal.

Se puede uno enfrentar correctamente de dos posibles maneras con la obra de Orensanz.

Una de ellas, la fundamental, es considerándola en su conjunto. No es una forma ocasional; no es un accidente derivado de su presentación expositiva: es que eso, el conjunto, el verlas a todas arracimadas y prestándose mutuamente la temperatura de su conjunción, es uno de los más fuertes argumentos, si no el más fuerte, del ser escultórico de todo ello. Entre todas lo son todo. ¿Podría decirnos algo una de las esculturas de Orensanz aislada? Podría decirnos algo, pero nos diría poco. Su realidad argumental exige una presencia múltiple.

Angel Orensanz le llama "environnements" a esos conjuntos escultóricos que exhibe. Así, con esa palabra francesa, porque con demasiada frecuencia ha tenido que someterse a los públicos extranjeros. Y tiene razón, porque son conjuntos los que nos exhibe. Claro que él es un escultor, pero, en su concepción, ha quedado desbordada la idea centripeta de la forma que configu-

raba, y configura, a la gran escultura. El no niega la individualidad de cada escultura, pero el argumento de su realidad está en la individualidad del conjunto. Un árbol es una cosa muy bella; pero también lo es un bosque, que es, mucho más que un conjunto de árboles, uno detrás de otro. Ese es, yo creo, su argumento para la defensa de los conjuntos. Y claro está, ante ese argumento ya ha quedado rebasada la idea de la forma. La forma de uno cualquiera de sus conjuntos es la informa deliberada de su masa. Masa que no es de una absoluta gregaridad, porque cada uno de sus cilindros escultóricos existe y se define individualmente: cada uno es cada uno.

"Cada uno es cada uno"... Pero también habría que detenerse mínimamente en su idea de la escultura a partir del "Uno". Esa es la segunda forma de acercamiento a esa obra, a la que yo me refería antes.

Todo artista parte de algo a lo cual transforma, y en eso consiste su arte, y se dirige a demostrar algo. Orensanz se dirige a romper el núcleo aditivo de la escultura centripeta para imponer el argumento de la escultura-masa. ¿Pero de dónde parte? ¿De la masa informe, a la cual le da forma como todo escultor? Sí, también, porque él es un escultor que no puede negarse a sí mismo sin negarse definitivamente. Pero parte de un material más concreto: parte del cilindro. Para él, para su escultura más significativa —porque puede realizar otra que yo desconozco—, en el principio de todo está el cilindro. El toma al cilindro —que puede ser un simple tronco de árbol o algo similar— y le quita lo que considera necesario, o le agrega lo necesario, y lo convierte en uno de esos cilindros animados que se ofrecen luego en sus conjuntos. Pero todavía no está la escultura terminada cuando ha transformado a un cilindro según sus necesidades. Le falta otra cosa fundamental: le falta integrarla en un conjunto. Porque el argumento de su escultura, repito, es el mismo que el del bosque. Un bosque no es un árbol. Claro que hay en toda esa obra muchos árboles. De ahí es de donde surge una cierta implicación ecológica que muchas veces se hace evidente. ■ JOSE M. MORENO GALVAN.