

entrañar una recalificación del teatro por parte de jóvenes representantes de ese sector.

Ahora acabo de ver, en Alcázar de San Juan, una Fase de Sector del III Certamen Nacional de Teatro, organizado por Educación y Descanso, y también creo que las conclusiones superan el valor específico de los espectáculos reunidos.

Me contaba Lauro Olmo, que ha sido jurado en las tres ediciones, que al I Certamen, planteado con cierto espíritu crítico y en un clima de diálogo —de "coloquio", se decía entonces, quizá para suavizar cualquier libertinaje—, sucedió un II Certamen privado de debates complementarios. El sindicalismo vertical penduleaba y no era cosa de complicar su muerte con el teatro. Ahora, el III Certamen se inscribe en un marco distinto, y el problema estaría en saber si hay que volverle la espalda por su nominal verticalismo o hay que insertarse en él con el mismo ánimo que lo hacen una serie de grupos combativos y ejemplares. Personalmente, no tengo dudas al respecto.

En Alcázar vi hasta cuatro espectáculos, cuya presencia interesa porque traduce los niveles teatrales de quienes viven y trabajan al margen de las "corrientes dominantes". Vayamos por partes.

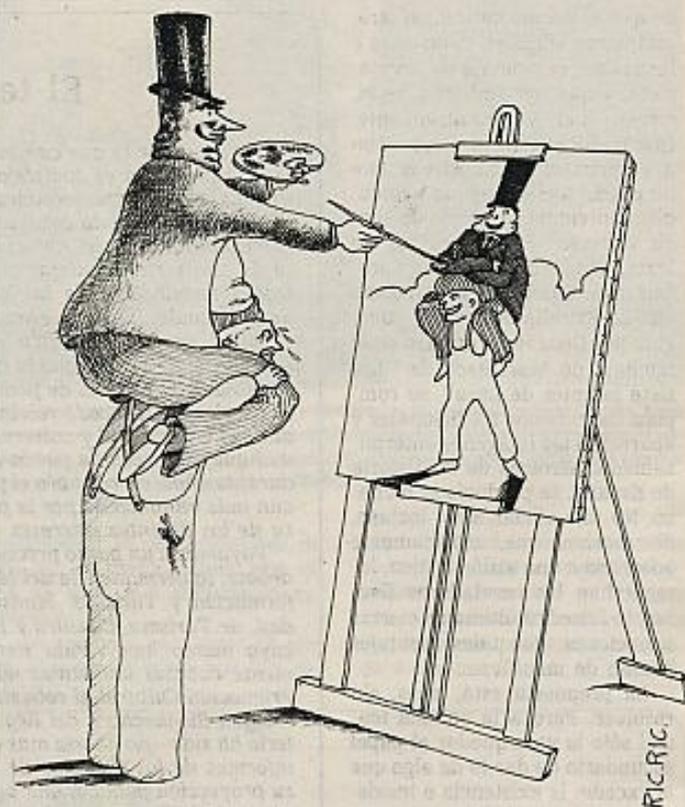
Con "La improvisación", de Martínez Ballesteros, presentada por Pigmalión, de Toledo, tuvimos a un autor que figura en el censo conocido del "underground" español. Para mi gusto, "La improvisación" es una de sus más inteligentes comedias, aunque quizá un tanto horizontal; su tema, la improvisación de una comedia por parte de un grupo de empresa que, poco a

poco, va llegando a imprevistas denuncias de su realidad. La idea de improvisar una obra se convierte así en una indagación, cuyos resultados deciden silenciar, por temor a las represalias, la mayoría de los actores. El personaje rebelde —interpretado por una excelente actriz, María del Carmen Vegue— acaba dirigiéndose al público y preguntándole cuándo podrá hablarse sin temor. La idea de montar la obra como una improvisación y de hacer que ésta reconduzca a los personajes a la realidad es sin duda interesante y hasta nueva en el marco de un teatro decididamente crítico.

El caso de "Jaque a la juventud", de Julia Maura, presentado por el grupo de la Telefónica, de Badajoz, es realmente impresionante, porque siendo una comedia benaventina, terriblemente convencional, nos descubre a la España de la posguerra y nos da una serie de luminosas claves para entender nuestro reciente proceso histórico. La oposición entre dos generaciones, cada una con su respectiva moral, y el hecho de que el cabeza de familia sea nombrado ministro se presta a sustanciosas y no pretendidas reflexiones.

Por su parte, el grupo Bochica, de Almería, presentó una aligerada versión de "La dama del Olivar", de Tirso, siguiendo las líneas propuestas por Hormigón. Expresión del intento de hacer un teatro político, servido con mucha honradez, quizá resultó un tanto esquemática para los tiempos que corren. Ciertas afirmaciones corresponden ya a los mítines, siendo tarea del teatro el profundizarlas y dejar al espectador que las derive libremente del hecho estético.

Finalmente, la representación de "Jesucristo Superstar", tras



el desconcierto que produjo en algunos su anuncio, consiguió despertar el mayor entusiasmo de los espectadores jóvenes. El vigor y el ritmo con que la numerosísima compañía hizo y cantó la comedia no sólo se presta a muchas consideraciones sobre nuestras realidades culturales, sino que da fe de un sorprendente y gozoso esfuerzo de la agrupación sindical de San Blas.

Un autor moderno —que era también el director del grupo—, una versión crítica de Tirso, una autora benaventina y un musical norteamericano fueron, pues, los significativos puntos cardinales de la elección. ■ J. M.

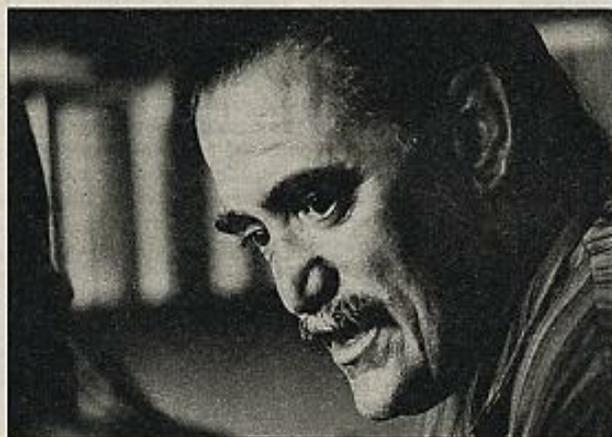
CINE

"Jonás, que tendrá 25 años en el año 2000"

Si el nuevo cine sulzo que venimos descubriendo poco a poco —"La invitación", "Charles vivo o muerto", "La salamandra",

"No envejeceremos juntos"...— tiene una personalidad muy fácilmente identificable en orden a proponer la contemplación objetiva de unos personajes, generalmente jóvenes y también generalmente "en crisis", Alain Tanner (director de "Charles vivo o muerto", "La salamandra", "El regreso de Africa"...), es uno de sus protagonistas más importantes. A través de sus películas, Tanner no sólo ha mostrado una perspectiva corrosiva sobre su país, sino que ha propuesto a través de ella una nueva forma de militancia en el cine. Lejos de la "expresión personal", a Tanner le ha importado más tratar de clarificar a través de sus imágenes la situación colectiva de su generación, y con esa clarificación la posibilidad de incidir más aguda y científicamente en la realidad.

De entre todos sus títulos, posiblemente sea "Jonás, que tendrá veinticinco años en el año 2000" el que más claramente exponga esta postura de su director; colaborando de nuevo con sus actores preferidos (todos ellos pertenecientes a su misma generación), Tanner expone la situación vital de ocho personajes, cada uno de ellos distinto en su forma de concebir su relación con la realidad, pero todos sujetos a ella de forma implecable.



Lauro Olmo, jurado de la Muestra Teatral de Universidades Laborales.

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).