

Mientras que, por otro lado, "Locos de desatar" es un trabajo que no oculta su condición cinematográfica, que abunda más rigurosamente en cada uno de los "casos" elegidos y que lleva sus planteamientos a más altos e interesantes niveles. Dirigida colectivamente por Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Sandro Petraglia y Stefano Rulli, la película se concreta en una situación exacta: la de los manicomios de la provincia de Parma y la realidad de su interioridad antes y después de la revolución llevada a cabo por la Administración de la provincia, en la persona del asesor Mario Tommasini, alrededor de 1966. Antes, los locos, almacenados violentamente en manicomios de régimen inhumano y repugnante, sufrían la brutalidad y el desprecio de un régimen penitenciario que se limitaba exclusivamente a separarlos del resto de la sociedad, sin esperanza alguna de "recuperación". Tras Tommasini, esos enfermos han ido saliendo de los centros manicomiales, insertándose en la vida colectiva normal, superando sus propias dificultades en el entorno de un trabajo compartido con otros miembros del proletariado, quienes, en definitiva, según dice Mario Tommasini en la película, deben entender que ese problema de la marginación social es el mismo que ellos sufren y que la "locura" no es más que una forma de defensa o de protesta ante las injusticias generales cometidas contra su clase. Hay en este sentido fascinantes documentos en la película: el mongólico y los dos jóvenes salidos del manicomio, que trabajan normalmente en una fábrica, entendidos y queridos por sus compañeros. Como son igualmente fascinantes los documentos rodados por Bellocchio en torno a Paolo, Angelo y Marco, tres adolescentes de distintos medios y condiciones, que se han reincorporado a la vida civil, uno aún con cierta violencia —Paolo—, que narra con una espléndida espontaneidad las anécdotas de su proceso, otro con una paulatina clarificación de su problema social y familiar, el tercero con un intenso compromiso político. Los tres "casos" son contemplados por la cámara provocándoles una situación distinta a la suya cotidiana, y entendidos en su medio ambiente con el añadido de entrevistas (espléndidas) a los padres, compañeros y vecinos, que comparten con ellos tertulias sobre el tema o cuentan

simplemente su propia vida. A estos tres personajes hay que añadir una amplia lista de otros varios que, en menor tiempo, cuentan igualmente la situación de los manicomios donde vivieron, los problemas que encuentran en su readaptación, las miserias de otros muchos casos que conocieron y que no tuvieron ya, como ellos mismos, la oportunidad de una redención.

"Locos de desatar", que se subtítulo "O todos o ninguno", adaptando como lema propio los versos de Bertolt Brecht: "O todos o ninguno./O todo o nada./Nadie puede salvarse por sí solo./O los fusiles o las cadenas./O todos o ninguno./O todo o nada", es un documental que supera su propia condición para convertirse en una espléndida narración dramática, donde cada personaje, cada declaración, cada elemento, va conformando dialécticamente la película, para descubrir en profundidad los cómo y porqués de una represión establecida con rigor, la complicidad de la Iglesia, el conformismo de una colectividad que ignora realmente su realidad. Un complejo de relaciones que no afectan ya sólo al mundo de esos marginados, sino a cualquier espectador. Una espléndida película que, sin "Asylum" —entre otras cosas porque dura dos horas y media—, formaría un programa cinematográfico único, y yo diría que imprescindible. ■ DIEGO GALAN.

"El retorno de Africa"

Tras "Carlos, muerto o vivo" y "La Salamandra", Alain Tan-

ner, suizo de cuarenta años, realizó una nueva película, "El retorno de Africa" (1973), extraña y ridículamente detenida por la censura española hasta hoy. Película anterior a la siguiente que conocemos de él, "Jonás, que tendrá veinticinco años en el año 2000" y que supone en cierto modo como un prólogo a dicha película, al tiempo que es como una perfección de las anteriores. De hecho, las preocupaciones políticas de Tanner son en el conjunto de estas obras de una total coherencia, por no hablar igualmente de su fascinación por las fábulas, por los personajes anónimos, por los cotidianos insatisfechos de la burguesa, pacífica y neutral vida suiza.

François y Vincent son, como el Carlos anterior, como la salamandra inquieta, personajes que viven ambigua e inconscientemente una insatisfacción no asumida en sus términos exactos. El desarrollo de sus actitudes les llevará, de una u otra forma, a plantearse su vida de una manera más lógica, más consecuente, más adulta. Quizá sea en "El retorno de Africa" donde esos valores sean aún más claros, donde la parábola adquiera un lenguaje dialéctico que no puede confundir al espectador: François y Vincent, que no saben qué hacer en su país, que no entienden de qué manera pueden reaccionar ante lo que les rodea, deciden, utópica e ingenuamente, trasladarse a Africa, a Argelia más concretamente, donde podrán colaborar, según ellos, a la implantación del socialismo. Mientras tanto, a su alrededor, se desarrollan diversas injusticias, se concretan elementos suficientes de lucha política, que ellos, exiliados interiores, no son capaces de ver con claridad.

El juego dramático de Tanner



"El retorno de Africa" (1973), de Alain Tanner.

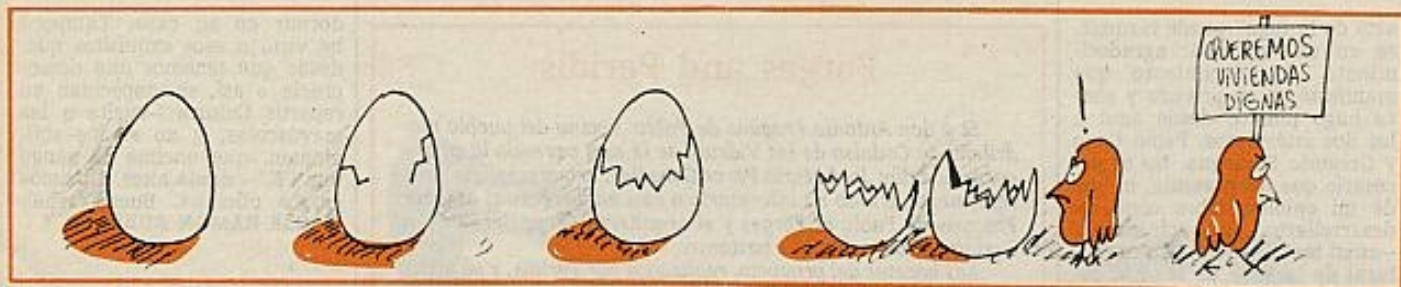
es fascinante. François y Vincent, una vez organizado su viaje, una vez despedidos de sus compañeros, no pueden realizar ese viaje: y permanecerán encerrados en su apartamento, ocultos a los ojos de los demás, antes de explicar las razones de su imposibilidad. Ese exilio les permitirá reflexionar sobre lo absurdo de su situación, les permitirá llegar a ver cómo cualquier tipo de compromiso político debe empezar por el propio entorno, por ellos mismos, por la propia pareja que protagonizan. Y el hijo detenido y no querido tendrá ahora una posibilidad de nacer, ese hijo que, como Jonás, podrá ser una esperanza de solución para años futuros, "a condición de que no se le trate de educar con las represiones y ese concepto de exilio interior tan claro en nuestra generación".

Como el exiliado español que vuelve a su país, ellos "regresarán de Africa", con un sentido distinto de sus planteamientos políticos, más desengañados, menos ilusionados, pero más coherentes y fuertes.

Al igual que en las restantes películas de Alain Tanner, en "El retorno de Africa", el humor y una cierta espontaneidad en la puesta en escena convierten la película en un espléndido espectáculo, donde la autobiografía (al menos, la reflexión sobre sí mismo) adquiere términos diáfanos y muy lejanos a los de cualquier película de tesis. La aparentemente improvisada creación de la película, que surge tras una reflexión rigurosa de sus planteamientos, junto al atractivo de una anécdota insólita y divertida, hacen aún hoy —varios años después de su realización— un film que nos invita a todos a reflexionar sobre nosotros mismos, sobre ese entorno que los protagonistas se niegan a querer ver con claridad o con un mínimo sentido del compromiso. ■ D. G.

"El mirlo macho"

Traducción literal del título italiano, "El mirlo macho" (1971) fue celebrada con entusiasmo en Francia a raíz de su estreno en 1973, compensando así la frialdad crítica obtenida en Italia en su día. Los críticos italianos, quizá saturados de comedias irónicas y críticas, no vieron en este trabajo de Pasquale Festa Campanile la mordacidad, incluso la amargura contenidas en la película. Proyectada hoy en España en un



conjunto de películas eróticas, corre el peligro de confundirse con ella, siendo, muy al contrario, una sátira y un análisis de ese consumismo de productos supuestamente liberadores. El protagonista de "El mirlo macho" es un hombre reducido a la mediocridad por su medio ambiente, limitado al anonimato (nadie recuerda nunca su nombre, a pesar de tener un apellido tan sonoro como Vivaldi) y conducido, pues, a una vida monótona y oscura. Siendo violoncelista, Vivaldi necesita, por el contrario, de cierta popularidad, de estímulos distintos, y al no encontrarlos, aprende a utilizar a su mujer como forma de superar ese desprecio de los demás. Siendo su mujer un posible medio de provocación, Vivaldi no dudará en obligarla a los números más exóticos, delirantes (y, por otro lado, patéticos) que puedan imaginarse. Sus "triumfos" en este terreno irán, por otro lado, acercándole lentamente a la locura, hasta que, finalmente, desaparecerá en el terrorífico anonimato de un manicomio.

La obsesión por el sexo, la utilización de la mujer como producto de consumo, la mecánica del consumismo erótico, son aspectos de nuestro mundo que Festa Campanile va deshilvanando en su película, sin perder en ningún momento las exigencias dramáticas de una buena comedia. Porque de esto se trata precisamente: "El mirlo macho" es una divertida historia llena de situaciones imaginativas que no ocultan su sentido último. De hecho, por si hubiera lugar a dudas, Festa Campanile obliga a algunos de sus personajes a describir claramente el "caso" de su protagonista, sin limitarlo por ello a una cuestión privada. De alguna manera, todos tenemos un cierto reflejo en este mirlo macho, obsesionado por el triunfo, por la consideración de los otros y, en definitiva, vencido en la mecánica competitiva de nuestro tiempo.

Nos encontramos de nuevo ante el nada despreciable fenómeno de la comedia italiana (poco analizado quizá, despreciado fácilmente en ocasiones),

donde naturalmente existen muchos títulos mediocres, pero donde también se dan, de vez en cuando, películas que merecen una atención. Entre ellas está la que ahora nos ocupa, aunque sólo sea para, a partir de ella, considerar de nuevo las posibilidades de la comedia, tan alejada de películas de corte trascendente, y en muchos casos más huecas. Es lamentable que "El mirlo macho" no pudiera verse aquí en su día; si es cierto que desde 1971 han pasado bastantes cosas (y el cine, de alguna manera, ha recogido esos cambios. Al menos, en orden a la programación de las salas, España ha sufrido una notable variación) y puede que, en algunos aspectos, pueda parecer "El mirlo macho", una película insuficiente. Es difícil aislar hoy una película del conjunto de las que diariamente se estrenan. Puestos a tener que elegir, quizá no sea éste el título imprescindible a ver. Pero ahí está, de cualquier manera, a quien interese saberlo. ■ D. G.

MUSICA

Moll y los compositores mallorquines

Joan Moll, profesor del Conservatorio y del Instituto Ramón Llull, de Palma de Mallorca, pianista de amplias dotes y sólida formación —que incluye nueve años de estudios con Claudio Arrau—, dedica gran parte de sus actividades como intérprete a la divulgación de las obras de compositores mallorquines. Empresa digna de todo elogio, consideración y apoyo, por mucho que fuera acogida con el más amplio desinterés por el público melómano madrileño, que se ausentó en masa del concierto a su objeto dedicado en el auditorio del Real Conservatorio de Madrid.

Por cierto, que este auditorio tiene unas características acústicas tan especiales, que permite oír perfectamente no sólo lo que suena dentro, sino también cuanto ruido proviene del vestíbulo adyacente, más lo que pasa en la calle —que por pasar esta vez, pasó hasta una manifestación feminista— y algún que otro sonido "underground" —y nunca mejor dicho, porque el principal y más frecuente lo produce el Metro—.

Pero realmente todo esto, aunque no carece de importancia, si resulta muy secundario frente al hecho de que, gracias al recital de Moll, los escasos allí congregados disfrutamos de una música variada y llena de atractivos, y creo que la mayoría descubrimos a un grupo de compositores que, desde luego, merecen un reconocimiento mucho más amplio del que se les otorga, si es que se les otorga alguno. Como no me importa reconocer la propia ignorancia, diré que de ese grupo de compositores, integrado por Guillermo Massot, Miguel Capllonch, Antonio Torrandell, Jaume Mas Porcel, Baltasar Samper y Joan M.ª Thomas, sólo conocía a Samper como musicólogo y crítico, a Thomas por su relación con Manuel de Falla, y a Torrandell porque lo busqué en el diccionario de Valls Gorina, que a un servidor no le duelen prendas. Por ello, al hecho fundamental del descubrimiento pude añadir un placer que, dado lo monótono y reiterativo de los programas concertísticos al uso —y más en este año Schubert—, ya creía lejos de mí alcance: la sorpresa. Placer que en el concierto de Moll rondó su más alto grado en el "Tema y variaciones", de Capllonch, de un romanticismo genuinamente centro-europeo, y sobre todo en los "Météores", de Jaume Mas Porcel, piezas pianísticas irónicas, llenas de supererancias —lo que es más maravilloso— extraordinariamente breves. Placer de la sorpresa que es el máximo para quien va a los conciertos con el ánimo del dilettante, que quizá no sea el más adecuado, pero siempre es mejor que el del crítico. ■ J. R. R.

Ante "El arte de la fuga"

En repetidas ocasiones he hablado en las páginas de TRIUNFO de "El arte de la fuga", de Juan Sebastián Bach. He recordado en todas ellas que lo que más me llama la atención de esta obra es su carácter anacrónico, su aparición como cumbre y agotamiento de las posibilidades del contrapunto en un momento histórico clave, en el cual la música había dado precisamente en abandonar el contrapunto para dirigirse hacia otros caminos que habían de marcar el Progreso —así, con mayúscula—. Para mí, pues, "El arte de la fuga" valía principalmente en tanto que cuestión perenne, deliberadamente inscrita en un tiempo distinto, un tiempo que, a la vista de lo inútiles que han resultado los intentos de futuros ya pasados —de Chopin a Schoenberg— por retomar su línea, tal vez sea la eterna.

Bien. He tenido que asistir a una interpretación en concierto de "El arte de la fuga" —rara oportunidad, sólo precedida en Madrid por la versión que realizara Scherchen con la Nacional hace ya muchos años—, para darme cuenta de lo parcial, de lo simple de mi punto de vista. Para comprender, en fin, que todos los marasmos explicativos en que se ha perdido cuanta literatura se ha ocupado del tema —salvo la escrita por intérpretes prácticos— son perfectamente inútiles ante el hecho de que frente a "El arte de la fuga" no cabe otra actitud que la de callarse y escuchar algo que todavía no estamos en situación de analizar y que se nos impone, al fin y al cabo, por su belleza. No intento con estas palabras sacralizar "El arte de la fuga": simplemente trato de reconocer nuestra inferioridad ante la obra, ante un ejercicio —un simple ejercicio— tal vez teórico, en el que Juan Sebastián Bach trató de solventar unas dudas y a lo mejor incluso sin darse cuenta de que se habían convertido en existenciales. Por todo lo dicho, mi sensación ante la escucha de "El