

Rossellini: Un reencuentro imposible

Rossellini habla ido a Cannes a "reencuentro un viejo amigo; el cine". La frase la repetirá numerosas veces durante las dos semanas del recentísimo Festival, del que era presidente del Jurado: "Estoy al margen del cine desde hace quince años. Habría podido vivir de encargos o de rentas, pero he preferido comprometerme en una reflexión sobre un uso distinto de la imagen. Si me encuentro aquí es porque pienso que quizá ha llegado el momento de que yo vuelva al cine. Más exactamente, quiero aprovechar el hecho de que en Cannes está presente el mundo entero del cine, para tomar contactos, cambiar puntos de vista, abrir un diálogo útil para todos. Ya que tenemos el privilegio de asistir a la muerte de una civilización, me parece que es el momento de interrogarnos en común sobre el pasado, el presente y el futuro". Figuran éstas entre las últimas palabras pronunciadas por uno de los máximos creadores del neorealismo, porque tal cita con el "viejo amigo" no ha sobrepasado apenas el marco provisional de los quince días del certamen francés: justo una semana después de que éste terminara, Roberto Rossellini —ante la sorpresa de cuantos en él le habíamos visto dentro de una perfecta normalidad física— moría de un ataque cardíaco en su casa de Roma. Venía de terminar un documental sobre el Centro Pompidou y estaba a la espera de realizar "Trabajo para la Humanidad", en torno a la vida de Carlos Marx: "Después de un enorme trabajo de preparación, tenía que comenzar esta película en marzo. Pero será en octubre cuando la inicie, porque necesito esperar al cambio de estación". Un octubre ya imposible, inviable por el paso de la muerte.

Personalidad eminentemente polémica, incluso durante muchos años a nivel de su vida privada, Roberto Rossellini escapa a un juicio rápido o esquemático. Sus contradicciones, sus alternativas, el egocentrismo que le llevaba a generalizar indiscriminadamente su visión particular de cada momento, venían a ser la lógica consecuencia de un inconformismo moral que se situaba al margen de lo comúnmente aceptado. Cineasta innovador, quizá el que mayor influencia haya ejercido en los jóvenes directores surgidos durante los años sesenta (especialmente en Francia, con la "Nouvelle Vague", donde Rossellini siempre gozó de un prestigio mucho mayor que en su propio país), habla asumido desde 1963 un fastidioso papel de profeta cinematográfico en recorrido itinerante por todo el mundo. Su famosa frase "el cine ha muerto" sería repetida hasta el infinito, hasta la saciedad. Rossellini partía de



un diagnóstico no poco certero sobre la situación del cine, amordazado y manipulado por una industria que buscaba unos fáciles beneficios a base de entontecer al público, pero la alternativa que ante ella ofrecía no significaba tampoco una solución: un didactismo cultural ejercido en el medio televisivo que sólo "La prise du pouvoir par Louis XIV" (1966) ejemplificaría convincentemente. El problema de Rossellini era su voluntad de oráculo, su querer erigirse una y otra vez en definidor intachable de la Humanidad. Ante todo, él levantaba su personalismo y su gusto por la polémica: ello le hacía pasar últimamente —en un "regreso al cine" previo al ahora anunciado— de la hagiografía del democristiano De Gasperi en "Año Uno" a la de Cristo en "Le Messie", antes de enfrentarse con la figura de Marx.

Pero queríamos que en nuestra memoria, más que este Rossellini de dudosa trayectoria, quedara la imagen del maestro del neorealismo, del hombre que fue capaz de hacer "Roma, città aperta" y "Paísá", del cineasta que ayudó a Italia a recuperar una conciencia brutalizada por el fascismo, del autor que hizo replantearse a muchos el papel del cine, su significado social, el valor de testimonio y clarificación que podía asumir. Sin este Rossellini, sin el que define el neorealismo como "una postura ética ante la realidad, de la que se desprende una postura estética", sin incluso el que en "Europa 51" o "Viaggio in Italia", planteaba una aproximación a comportamientos característicos de nuestra época con una óptica distinta, ni el cine ni la cultura contemporáneos serían hoy lo que son. Desde esta perspectiva, Rossellini es un creador necesario, miembro destacado de un bagaje artístico del que no podemos ni debemos prescindir, entre otras cosas porque el autor de "Stromboli" concretizaba —a su manera particular y no siempre ortodoxa— el desarrollo de un pensamiento tan decisivo, se esté a favor o en contra, dentro de la cultura contemporánea como el católico. De la metafísica espiritualista a la contemplación del hombre como "hermano", ese pensamiento estuvo siempre en Rossellini. Pero las imágenes de "Roma, città aperta" o "Paísá" superan cualquier marco ideológico estricto, para situarse en la conciencia solidaria de un pueblo, de todos los pueblos. ■ FERNANDO LARA

ha muerto. No pasará Watkins al panteón de grandes "jazzmen", pero su pérdida será sensible para el "jazz": primero, porque es ésta una música que depende enteramente de individualidades y la pérdida de una, cualquiera que sea, siempre redunda en perjuicio del todo; segundo y principal, porque con Julius Watkins se va un gran especialista de un instrumento poco frecuente en "jazz": la trompa.

A diferencia de otros metales graves, como la tuba, que hacían el papel de bajo en las bandas de los primeros tiempos, la trompa hizo tarde su entrada en la historia del "jazz". Los diccionarios hablan de antecedentes esporádicos, generalmente a cargo de trompetas (Hot Lips Page, por ejemplo). A fines de los 40, la trompa se instala en las bandas de Stan Kenton y Claude Thornhill (significativamente, ya encontramos por entonces a Watkins en la orquesta de Milt Buckner); pero lo más plausible es fijar el nacimiento de la trompa al "jazz" en coincidencia con otro sonado nacimiento, el del cool. En las sesiones de enero y abril del 49 y marzo del 50, que originaron el "Birth of the Cool" de Miles Davis, tomaron parte decisiva Junior Collins, Sandy Siegelstein —trompa de la banda de Thornhill— y el nunca bien ponderado Gunther Schuller.

Desde este impulso casi inicial, la trompa se ha visto favorecida por el impulso paralelamente experimentado por la figura del arreglador, por los Quincy Jones, Gil Evans, Lalo Schiffrin (tan amigo de las trompas que en algún arreglo ha llegado a incluir hasta cuatro), Gil Fuller y demás; las contrapartidas nos han acostumbrado a ver junto al rótulo "French Horn" (que tantas veces aparece en los discos españoles literalísimamente convertido en "corno francés") los nombres de Ray Alonge, Jim Buffington, Bob Northern...

Pero ninguno de ellos era como Julius Watkins: si acaso, se le pudieron parecer en distintos momentos Junior Collins (que "podía tocar buenos blues", según Gerry Mulligan) y otros dos que todavía no he mencionado, Willie Ruff y John Graas, este último figura de los años cincuenta y buen solista con Shorty Rogers, pero perjudicado por una sonoridad un tanto vacua. Los demás eran y son músicos de estudio, buenos lectores pero nulos improvisadores, ma-

yoritariamente a caballo entre las orquestas sinfónicas y las bandas de "jazz": el caso prototípico es Schuller, que cobró fama como primer trompa de la orquesta del Metropolitan.

Watkins, aunque también hizo sus pinitos sinfónicos —con la Filarmónica de Nueva York—, era distinto: un improvisador, un músico de "jazz". Individualista, atrabiliario, poco o nada disciplinado... nunca le faltó, sin embargo, un puesto en las grandes orquestas, y precisamente sus mejores momentos los tuvo en una, la de Dizzy Gillespie. A mediados de los cincuenta dirigió con el saxo Charlie Rouse el conjunto The Modes; también figuró en los de Kenny Clarke, Oscar Pettiford, Art Farmer, Pete Rugolo y Thelonious Monk. Discográficamente, ha contribuido a obras de primera magnitud, algunas aparecidas en España, como el "Africa Brass", de Coltrane (Mediterráneo), y el "Let My Children Hear Music", de Charles Mingus (CBS, tal vez ya algo difícil de encontrar), y otras que deberían aparecer (el primer ejemplo que se me ocurre es "Song of the New World", de Mac Coy Tyner). Grabó abundantemente en los años 50 y 60 y, por ello, es frecuente en las reediciones Fantasy-Prestige-Milestone, que en su día editara entre nosotros Marfer, y que todavía se pueden encontrar con alguna facilidad en determinadas rebajas: como ilustración de su trabajo en pequeños conjuntos, recomiendo especialmente su labor suavizadora de la dureza de Rollins y Monk en tres temas de "Thelonious Monk". De su pericia en tareas orquestales da testimonio su limpia prestación a varios arreglos de la trombonista Melba Liston en "Big Band Bags", de Milt Jackson.

Pero un recuento de momentos más o menos estelares sólo puede dar una pequeña idea de lo que ha sido para el "jazz" Julius Watkins. Otra carrera más truncada por la muerte, que se ha llevado a Watkins a los cincuenta y cinco años, cuando todavía le quedaban muchas cosas por decir. ■ JOSE RAMON RUBIO.

ARTE

Ya hace veintitantos años que frecuenté con bastante intimi-