

como una moda gratuita o un simple juego.

Para un lector español, desconectado de la vida de la Alemania Occidental, lo que más se asocia a este teatro de Grass son algunas películas de su joven cinematografía. El nombre de Kluge, por ejemplo, acude a la memoria. Y la actitud de los personajes de «Los artistas bajo la lona del circo, perplejos», que ganó un León de Oro en el Festival de Venecia, se emparenta inmediatamente con la de los de «Antes», atormentados por la inacción y el sentimiento de que cualquier acción es políticamente inútil. También la estructura, aparentemente caótica, de la obra de Grass hace pensar en la citada película.

El protagonista de «Antes» es un estudiante dispuesto a quemar su perro en una calle de Berlín. Se supone —y la amarga ironía de Grass es obvia si consideramos los budistas que se inmolaron en Vietnam— que los berlineses, tan amantes de los perros, se sentirán conmovidos por tan doloroso acto de protesta. El diálogo no hace sino magnificar esa acción, finalmente frustrada. El protagonista —que piensa por un momento en sustituir su perro por otro comprado en la perrera o por darle una inyección que amortigüe su dolor, ¿pero tendría sentido «sacrificar» un perro al que no se quiere o impresionar con el «dolor inexistente» del animal?, se pregunta— acaba ingresando en la Redacción de un periódico estudiantil, en el que, lógicamente, publicará encendidas proclamas revolucionarias. Pero, ¿tiene acaso esto más sentido que quemar el simbólico perro? ¿Quién podría remover el fascismo subyacente de una sociedad que tiene entre sus altos funcionarios a viejos colaboradores de Hitler? ¿Cabría asegurar que se trata de un problema «específico» alemán? ¿Qué moral social y política lo ha permitido?

La imposibilidad de racionalizar la transfor-

mación de ese mundo, el agobio de una «civilización del consumo», que excede en mucho el «caso alemán» y se convierte en la moral de una época, gravita sobre estos atribulados personajes, agobiados, además, por el sentimiento de culpa que provoca el recuerdo de la Alemania de Hitler y el trauma de la división del país. La obra se titula «Antes», aunque es seguro que Grass no sabe antes de qué. Eso sí, se respira un tiempo estancado, enfermo, que algún día, cuando se produzca el «después», muchos dirán que estaba lleno de presagios inequívocos. Hoy parece que sólo cabe afirmar que nuestro Occidente es terriblemente desgraciado. Triunfalismos y estadísticas de consumo aparte, claro. ■ JOSE MONLEON.

CINE

La historia de un matrimonio medio

Esto es, más o menos, «Risitas y lágrimas» («Pete'n Tillie»), de Martin Ritt, recién estrenada en España tras su presentación en la Última Semana de Cine de Valladolid. La historia, en el transcurso de los años, de una pareja pretendidamente media, con sus etapas de amor «fous», sus épocas de conflictos, su devenir romántico y también dramático... Una suerte de ejemplo, en fin, de cómo pueden ser unas relaciones amorosas en nuestro momento, con la doble incidencia de una sociedad determinada (con sus posibilidades y sus prejuicios) y de la vida «tal como es», es decir, con la rea-



lidad de la muerte, de la vejez, de la soledad... «Pete'n Tillie» nos propone esto, una panorámica sobre la vida de dos seres humanos. Pero para que alcancen un valor de representatividad (en la medida en que dos seres aislados pueden servir de catalizadores de todos los demás), Martin Ritt tendría que haber depurado su historia de psicologismos intransferibles. En su película, resulta que los personajes —Pete y Tillie— son dos excepciones en un mundo más uniformado. Pero también, y sobre todo, tendría que haber eliminado de la concepción de la película los elementos melodramáticos, en la medida en que éstos vienen planteados como una superficialización de la realidad. Ciertamente que Ritt sabe narrar la historia de forma que resulte verosímil cuanto cuenta, pero es una verosimilitud engañosa en cuanto no permite una auténtica profundización de las dificultades (y motivaciones) que, en un momento como el nuestro, pueden existir para una relación amorosa duradera.

Hay en la película una baza importante, que Ritt no ha utilizado en todas sus posibilidades. Son los actores —Walter Matthau y, sobre todo, la espléndida Carol Burnett—, que sí podrían haber expresado lo que la precipitación de la anécdota no les autoriza. La Burnett, en muchos momentos, aunque con irregularidad (y de ahí deduzco la ausencia de una válida dirección de actores), sí sabe orientar su trabajo hacia la creación de lo que la película podía haber sido. Ella es capaz de comunicar las

emociones de un personaje que, como el suyo, pasa de la pasión amorosa más sincera a la desesperación, a la frustración, a la piedad y de nuevo al amor. Pero esto, desgraciadamente, está sólo al servicio de una anécdota sin trascendencia. De una anécdota que Martin Ritt no ha transformado en meditación. ■ D. G.

Terror mítico y terror real

En la muy accidentada Mostra de Pésaro de 1968 se presentaba «Targets», de Peter Bogdanovich, realizada un año antes y con la que el futuro director de «The last picture show», «¿Qué me pasa, doctor?» y «Luna de papel» efectuaba su debut tras la cámara, después de haber sido responsable de la segunda unidad de «Los ángeles del infierno», de Roger Corman. Fue precisamente este cineasta quien le facilitó el camino hacia la dirección, al encargarle su primera película, aunque con una serie de condicionamientos: que la interpretara Boris Karloff, que incluyese en ella diverso material filmado por Corman para una obra suya anterior (donde, por cierto, aparece el hoy actor de moda Jack Nicholson) y que se atuviera a un bajo presupuesto de producción, concretado en veintiséis días de rodaje, poco gasto de negativo y un reparto económico. De ahí nació «Targets», que se estrena ahora en España con siete años de retraso, excelentemente substituida (se incluyen, por

ejemplo, las voces de los programas de radio, lo que no es frecuente), aunque prefiriendo a la traducción literal del título original —«Blancos»— el de «El héroe anda suelto», que sólo podemos tomar en un sentido de humor negro, porque ese «héroe» es nada menos que un francotirador que asesina a once personas.

Entre asambleas, enfrentamientos con la Policía y detenciones, «Targets» pasó inadvertida en Pésaro, también por no acoplarse demasiado al tipo de cine político y militante que domina en este certamen. A Bogdanovich únicamente se le conocía entonces en círculos muy reducidos que seguían con atención su labor crítica y teórica en diversas revistas, así como las monografías que iba escribiendo para el Museo de Arte Moderno de Nueva York en torno a

película el papel de director—, su acercamiento a la realidad a través de los moldes creados por los «films de género», que le lleva a expresarse habitualmente en términos de un metalenguaje, desde un sistema de signos muy exactamente codificados. Ello marca, en principio, los límites estrechos en que Bogdanovich se desenvuelve, abocado a una percepción de «lo real» a través de modelos e intermedios que, como tales, deforman y manipulan los datos de primera mano. Así, el máximo interés de ver hoy esta «ópera prima» radica en que nos sitúa en los inicios de quien día tras día se configura como un excelente cineasta menor, recreador de lo preexistente mucho antes que autor capaz de impulsar hacia delante el medio en que se expresa. La nostalgia y la «ci-



«Targets», de Peter Bogdanovich (1967).

algunos «clásicos» del cine americano (Hawks, Hitchcock, Welles), de los que él es entusiasta partidario y se considera seguidor espiritual. La «resurrección» de «Targets» viene motivada por el notable éxito de las obras posteriores, siguiendo un fenómeno común a la mayoría de los cineastas consagrados crítica o comercialmente.

De los elementos base que configuran hasta el momento la filmografía de Bogdanovich, el que aparece de una manera más clara en «Targets» es su fascinación por el mundo del cine —él incluso interpreta en la

nefilia) son los dos fantasmas contra los que Bogdanovich —todavía joven, sólo treinta y cinco años— tendrá que combatir para atreverse a dar el paso creativo que necesita su carrera, quizá demasiado «mimada» hasta el momento y de la que, como obra más sólida, emerge «The last picture show», precisamente la única que no hemos visto en España —salvo en el Festival de San Sebastián del pasado año y sin subtítulo—, ya que de su «Directed by John Ford» al menos se han dado algunos pases en la Filmotheca.

Motivado por las im-

posiciones de Corman, el terreno genérico elegido por Bogdanovich para «Targets» es el del cine de terror. En definitiva, el film no será más que una contraposición entre dos formas terroríficas que, presentadas aisladamente, confluyen en los últimos minutos. «Targets» se define mejor por lo que desecha que por lo que aglutina. Así, Bogdanovich renuncia a cualquier estructuración medianamente complicada en beneficio de dos acciones lineales, narradas en secuencias alternas al espectador, que se engarzan muy simplemente a su término; de igual manera, renuncia a cualquier explicación psico-sociológica del comportamiento del francotirador, al que únicamente se contempla y nunca se comprende. Es en este punto donde el autor de «Luna de papel» se siente plenamente tributario del cine clásico norteamericano, dominado por la presencia y la acción suficiente en sí misma, que rechaza de plano el análisis de las motivaciones, la exploración de unas conductas que quedan limitadas a sus signos externos. Obra incipiente, muy primeriza desde su estructura hasta sus homenajes, «Targets» posee un significativo final, donde Bogdanovich efectúa toda una declaración de principios al hacer vencer el terror mítico sobre el terror real, al considerar la fuerza de la ficción lo bastante potente como para oponerse con éxito a una violencia tecnificada. ■ FERNANDO LARA.

Una ojeada al «Dossier Dominici»

Las páginas de sucesos de los primeros años cincuenta tuvieron como uno de sus temas favoritos el llamado «caso Dominici». El asesinato de un matrimonio inglés y su hija, al borde de una carretera de la Provenca francesa, el 4 de agosto

de 1952, iba a despertar una enorme polvareda, tanto por lo absurdo del crimen como por las incógnitas que le rodeaban. En él se vio implicado el «clan» familiar de los Dominici, propietarios de una extensa finca («La Grand-Terre»), colindante con la carretera escenario de la matanza. Varios de los miembros de la familia se acusaron entre sí como responsables del asesinato, y aun sin pruebas, Gaston Dominici —el padre— fue condenado a muerte. La última pena se le conmutaría en 1957 por la de cadena perpetua, y tres años más tarde, sería indultado por el general De Gaulle y puesto en libertad. Nunca se llegaron a conocer los términos exactos del crimen, ni a determinar con certeza una culpabilidad, pese al veredicto en contra que sufrió el «paterfamilias».

En estas condiciones, cabía esperar que la película «El affaire Dominici» se aventurara a dar una interpretación de los hechos, a defender una de las muchas hipótesis que sobre el «caso» pueden argumentarse. Quizá ello encontrara impedimentos legales insalvables, procesos entablados por los protagonistas del suceso y demás obstáculos que suelen taponar la filmación de temas similares a éste (incluso un film tan respetuoso como «Stavisky» se ha visto requerido judicialmente, sin éxito, por el hijo del estafador). Sea como sea, Claude Bernard-Aubert y su coproductor y principal intérprete, Jean Gabin, han preferido echar una especie de ojeada sintética al «dossier», plasmando con deseos de objetividad sus aspectos más externos. Sólo con un plano-pastiche al final —en el que se ve en imagen al defensor real de Gaston Dominici—, se ataca al error judicial, a las consecuencias nefastas que puede traer condenar a un sospechoso sin pruebas concluyentes. El film demuestra una simpatía evidente hacia el personaje de Gabin, lle-

gando a desvirtuar esa objetividad que tanto reclama con hechos como las vivas réplicas de Gaston Diminici en el proceso, cuando es sabido que en realidad no pronunció ni una sola palabra.

Demasiado poco, en resumen, para una película realizada veintidós años después de que el «affaire» se produjera. Porque junto a no aportar nada que no supiéramos, se desaprovechan temas como la utilización del «caso» por los medios de comunicación para «distraer» a una Francia enfangada por la guerra vietnamita, al estilo que empleara Chabrol en su «Landrú». ■ F. L.

ARTE

Hay que ocuparse de la exposición de Juana Francés, porque ella es otra cosa en el panorama general de nuestra pintura. ¿Y en qué sentido es otra cosa? Adviértase que no he querido poner "diferente", para no ponerla en ridículo, como ponen a nuestro país ciertos carteles destinados a turisticar España. ¿En qué sentido es otra cosa? En el sentido de que no realiza ningún tipo de pintura de esa que hoy "se lleva": ni hace una figuración "nueva" ni una abstracción envejecida; ni una analítica formal rigurosa ni un expresionismo radical... ¿Qué hace Juana Francés?

Juana Francés.
Galera
Juana Mordó.
Madrid.

Como nos movemos, en el oficio que a mí



me ha tocado ejercer, en el terreno de las definiciones por aproximación, no tengo más remedio que entrar en el mundo de las comparaciones. Juana Francés, sin que, creo, tenga una conciencia muy lúcida de ello, realiza una pintura con argumento: quiere decirnos algo y conduce hacia algo. ¿Qué? Lo que a ella parece preocuparle más en estos momentos, y no como pintora, sino como persona. Concretamente, la soledad, la alienación y la incomunicación del hombre, principalmente en su contexto ciudadano.

Por supuesto, Juana Francés es una pintora con la suficiente cantidad de horas de vuelo y de desarrollo profesional como para no pretender transmitirnos esa confianza de su preocupación de una manera linealmente narrativa. Su confianza se realiza, pues, como, en definitiva, se ha producido siempre en la pintura a través de todos los tiempos: de una manera sintética y significativa. Ahora bien, como ella camina hacia la síntesis y la significación, no ya como una consecuencia sino incluso responsabilizándose con todas sus causas, es lógico también que la pintora se valga, para la argumentación que persigue, de un elemento signográfico y, más aún, simbólico. Todos los cuadros de Juana

están llenos de alusiones que siempre están más allá de su mismo alcance representativo, a veces en representaciones que no quieren pasar de eso precisamente, de la alusión; a veces, valiéndose del «collage» a base de objetos que no hacen más que reincidir en su condición simbólica; por ejemplo, esas esferas de reloj que, claro, nunca indican la hora, pero que tratan de advertirnos siempre de la existencia de esa potencia llamada «tiempo». En realidad, incluso cuando se refiere al tiempo, no trata de definirlo taxativamente: camina hacia otras definiciones más amplias que tienen al tiempo como a uno de sus factores: la soledad, la angustia, el desasosiego... Y aun así, la figuración de Juana Francés va reduciendo cada vez más su iconografía. Ya es muy raro encontrar en ella, por ejemplo, aquellas zonas de una arquitectura ciudadana desierta pero plena por la angustia de su soledad. Ahora esa figuración está dominada por la interminable cabeza de ese ser robotizado a fuerza de estar conformado por las máscaras y los fantasmas de su vida presente...

Insensiblemente, con sólo referirme mínimamente a los argumentos iconológicos de Juana en su pintura, parecería que me estoy refiriendo a aquella pintura que

los italianos de hace más de medio siglo llamaron «metafísica», o, más concretamente, a la que unos pocos años después se llamó «surrealista». Y, efectivamente, algún ramalazo de todo ello podría notarse a toda esa caterva de monstruos figurados por Juana. Algún ramalazo, pero nada más. Ni esa pintura es metafísica, ni es surrealista. ¿Por qué?

La diferencia me parece obvia. Aquellos, los metafísicos o los surrealistas, fueron a la tendencia desde la pintura. Quisieron ser surrealistas con toda deliberación. Como consecuencia de esa voluntad, encontraron sus argumentos. Juana, no. Juana, desde la pintura, ha ido hacia el argumento. Luego, «a posteriori», ha podido encontrarse con la tendencia. Ha podido encontrarse con ella, pero como un hallazgo fortuito. Me parece que ella ni siquiera es consciente de ese parentesco tendencioso con el que se ha encontrado su pintura. Los caminos genealógicos de la realidad en el arte pueden proporcionarnos encuentros sorprendentes por inesperados.

Al margen de ello, y como un comentario lateral, vale la pena una divagación. Yo creo que ahora, con esta nueva fase de su pintura, es cuando Juana Francés reaprende el camino estilístico de sus mo-