

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? Advértase 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  
Galera 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-