

triunfo
recomienda

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

tes. «Asesinato en el Orient Express» es, pues, una especie de antología de actores, en su día famosos (aderezados con otros más «modernos»), que realizan una especie de competición para que cada espectador determine en su opinión el orden de llegada a la supuesta meta de la victoria. Si no se quiere entrar en ese juego competitivo y cinéfilo, pocas cosas más aportará esta película mediocre, realizada al servicio de una moda.
■ DIEGO GALAN.

Las dos caras de la violencia

De «producto de la Depresión» califica Colin McArthur a John Dillinger en su libro «Underworld USA», otorgándole además dos características diferenciales respecto a otros «gangsters» de su época: su pertenencia al grupo protestante americano y no al católico, y su actividad en zonas semi-rurales del Medio Oeste, en vez de en grandes centros urbanos tipo Chicago, donde se concentraba el máximo de actividades delictivas. A juzgar por las fotos-fija que se nos dan como fondo del genérico, parece que John Milius va a seguir en su tratamiento de Dillinger un enfoque social que abarque la calificación de McArthur. Pero el desarrollo del film desmentirá tal primera impresión: Milius hace abstracción del contexto en que «el enemigo público número uno» se movía para —salvo algunos apuntes marginales— ofrecer una crónica superficial de los hechos, concatenando las situaciones en las que, a lo largo de sus dos últimos años de vida (1933-34), Dillinger sería protagonista. Tal desinterés por las causas y raíces que originaban el fenómeno del «gangsterismo» norteamericano de los años treinta, condiciona toda la andadura de la película. Porque, en efecto, al no explicársenos unos datos imprescindibles, al no profundizar en las capas donde la realidad alcanza su mo-

tivación, la «opera prima» de Milius se auto-limita en su propio perjuicio. La fidelidad periodística a los hechos, que queda subrayada a través de fotos, subtítulos precisando espacio y tiempo y secuencias de montaje, se contradice así con la elección del realizador para el material histórico que debía desarrollar. La insistencia en los enfrentamientos atracadores. Policía y en demás escenas de acción violenta, resta así posibilidades a la reflexión que sobre ellas debía haber prevailecido. Huérfano de esa reflexión, de esa profundización, del enraizamiento en las circunstancias engendradoras de los actos, «Dillinger» queda más como un producto nacido de un género de tan amplia tradición dentro del cine americano que como una obra esclarecedora respecto a un personaje o la época en que se produjo. Otro es, por tanto, el camino elegido por Milius, y digamos pronto que no sin interés. Se trata de crear la contrafigura de Dillinger mediante la potenciación de su antagonista, el agente especial del FBI Melvin H. Purvis, quien le perseguiría hasta darle muerte el 22 de julio de 1934 frente al Biograph Theatre de Chicago, cuando el atracador salía precisamente

de ver un film de «gangsters», «Manhattan Melodrama», de W. S. Van Dyke. Milius presenta paralelamente la trayectoria de las dos figuras (Purvis, realizando su sádica y ceremonial caza de delinquentes, y Dillinger, robando Bancos, actividad que le daría en los dos años que enfoca la película el beneficio de 250.000 dólares), en secuencias casi alternas que proporcionan al espectador la visión de las dos caras de la violencia —la delincuente y la oficial—, separadas entre sí por el cuerpo de la ley, pero en absoluto por una diferenciación ética o moral. Lo que distancia a Dillinger de Purvis es su postura frente a esa legalidad, el bando que han elegido respecto a las normas que, para su defensa, ha establecido una sociedad o, mejor, los sectores dominantes de esa sociedad. Sin embargo, ambos se identifican plenamente en un uso de la violencia que busca, sobre todo, beneficios personales. Incluso los móviles que llevan a actuar a Dillinger serían, desde un plano ético y social, más justificables que los de su antagonista, que se complace en la ejecución de los malhechores de manera repugnante. «Es probable que lo que presenta la película («Dillinger») sea la his-

toria de dos criminales y no uno. O quizá conseguí invertir los papeles, haciendo al policía, delincuente y al «malo», héroe», declaraba Milius sobre esta cuestión a Edmundo Orts en «Dirigido por...». El problema es que al efectuar esa válida inversión de papeles, el cineasta se ha excedido en un terreno mitificante como en el que, en diversas ocasiones, hace moverse a su héroe. Así, en las secuencias llamémoslas intimistas (con su amante Billie Frechette en el baile o paseando por el río, o el regreso al hogar paterno) y apoyado en unos diálogos poco creíbles en un hombre de la formación de Dillinger, Milius —siguiendo torpemente un camino que Arthur Penn utilizara a la perfección en «Bonnie and Clyde»— cae en un ternerismo que tiende hacia la fácil «humanización» de su personaje. Si es certero el sañudo ataque que el antiguo guionista de «Aventuras de Jeremiah Johnson» y «El juez de la horca» lanza contra Purvis y los valores que representa, tampoco había por qué mitificar al megalómano Dillinger, como lo hiciera la prensa «amarilla» de su época. Sino más bien explicarle, ponerle en relación dialéctica con su tiempo. ■ FERNANDO LARA.



«Dillinger», primera película —y no última, como dice la publicidad— de John Milius (1973).

LIBROS

DE MARTI A CASTRO, José Martí y Fidel Castro. Grijalbo. LA MONARQUIA REPUBLICANA, Maurice Duverger. Dopesa. LOS LENGUAJES TOTALITARIOS, Faye. Taurus. EL JUEZ Y LA SOCIEDAD, R. Treves. Cuadernos para el Diálogo. EL PROGRESO DE LA CONCIENCIA SOCIOLOGICA, S. Giner. Península. EL PROLETARIADO MILITANTE, Anselmo Lorenzo. Zero. DICCIONARIO POLITICO, Eduardo Haro Tecglen. Planeta. CRONICAS ANTIPARLAMENTARIAS, Francisco Umbral. Júcar. HOMBRE Y CULTURA, LA OBRA DE B. MALINOWSKI. Varios. Siglo XX. LA IDEOLOGIA URBANISTICA, Fernando Ramón. Alberto Corazón. LA NEURO-SIS KENNEDY, Nancy G. Clinch. Euros. LOS AÑOS ROJOS, ESPAÑOL EN LOS CAMPOS DE CONCENTRACION, Mariano Constante. Martínez Roca. GUIA SECRETA DE SEVILLA, Antonio Burgos. Guadiana. INGLATERRA, N. Kazantzaki. Novelas y Cuentos. SER NORTEAMERICANOS, Gertrude Stein. Barral. EL SALTERIO, Salés. Júcar. MARILYN, UNA BIOGRAFIA; Norman Mailer. Lumen. LA SEÑORA DOLLAWAY RECI- BE, Virginia Wolf. Lumen. TATUAJE, M. Vázquez Montalbán. Libros de la Frontera. CANTARES GALLEGOS, Rosalía de Castro. Cátedra. EL MONO GRAMATICO, Octavio Paz. Selx Barral.

CINE

Madrid

AMOR, Makk (Peñalver). EL ESPIRITU DE LA COLMENA, Erice, y PEPPERMINT FRAPPE, Saura (Ballas Artes). LA FEMME DE JEAN, Bellon (Pompeya). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armíñán (Azul). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Luchana-Richmond-Torre de Madrid). VERANO DEL 42, Mulligan (Coliseum). CHINATOWN, Polanski (Paz). EL ATENTADO, Boisset, y SUENOS DE SEDUCTOR, Allen-Roas (Montija). EL CASO MATTEI, Rosi (Bristol-Ciudad Lineal-Kursaal-Lisboa-Odeón-Oporto-San Blas). EL DIA DE LOS TRAMPOSOS, Mankiewicz (Carretas). DRACULA, PRINCIPE DE LAS TINIEBLAS, Fisher (Aragón). ESPLENDOR EN LA HIERBA, Kazan (Duplex-2). GRITOS Y SUSURROS, Bergman (Goya-San Diego). GRUPO SALVAJE (Espronceda, sesión de noche) y JUNIOR BONNER (Galaxia), Peckinpah. KLUTE, Pakula (San Remo). LA VIDA SECRETA DE WALTER MITTY, McLeod (Roma). Filmoteca Nacional (Duplex-1): Véase programación diaria.

Barcelona

UN SABOR A MIEL, Richardson (Alexis). TAKING-OFF, Forman (Ars). LA QUIMERA DEL ORO, Chaplin (Balmes). LA FEMME DE JEAN, Bellon (Moratín). EL AMOR DEL CAPITAN BRANDO, Armíñán (Cataluña). LA BANDA DE LOS GRISSON, Aldrich (Atlántida). CHINATOWN, Polanski (Urgel). LAS DOS INGLESAS Y EL AMOR, Truffaut (Galerías Condal). EL HALCON Y LA FLECHA, Tourneur (Favencia-Maragall). LUNA DE PAPEL, Bogdanovich (Céntrico-Emporium-Provenza). LOS NUEVOS ESPAÑOLES, Bodegas (Alexandra). LOS RATEROS, Rydell (Petit Pelayo). TAL COMO ERAMOS, Pollack (Aribau). VERANO DEL 42, Mulligan (Fantasio). Filmoteca Nacional (Mercaders, 32): Véase programación diaria.