

cine bélico norteamericano (que ahora mismo halla una expresión típica en "La batalla de Midway", y, menos directa, en "El viento y el león"), pero ello no justifica ese entusiasmo ideológico-político que citábamos al comienzo.

El equívoco en la consideración de "M. A. S. H." no habría llegado a tener lugar si desde un principio se la hubiera mantenido en sus límites: los de una farsa anárquica y desprejuiciada, que rompe con los esquemas habituales de la tradicional "comedia americana" en base a una estructura narrativa que actúa por acumulación de situaciones humorísticas y no por ningún tipo de progresión argumental. De hecho, "M. A. S. H." no es sino el ensamblaje —realizado mediante el altavoz que dicta órdenes equivocadas, anuncios estúpidos de películas de guerra o música oriental americanizada— de una serie de "gags" pertenecientes en su mayoría a la tradición del "cine de cuartel". "Gags" afortunados en su mayoría (salvo en el penoso viaje al Japón) y en los que se nota la pluma del ex "blacklisted" Ring Lardner, jr., forman el principal aliciente de una película que llega a España con los diálogos dulcificados y a falta de seis minutos, creo que la mayoría de ellos pertenecientes a la secuencia en que se parodia "La última cena", de Tiziano, "motivo" principal de que "M. A. S. H." —nada más que una comedia— haya estado prohibida siete años entre nosotros. ■ FERNANDO LARA.

Presentación de R. W. Fassbinder

Totalmente desconocido hasta ahora para el espectador no asiduo a festivales, Rainer Werner Fassbinder es, sin embargo, uno de los cineastas jóvenes europeos más significativos y polémicos en el momento actual. Hombre de una extraordinaria capacidad de trabajo —que distribuye entre el cine, el teatro, la radio y la televisión, asumiendo además dentro de estos medios papeles diversos, que van desde la producción y la realización hasta el desempeño de labores como actor y guionista—, su filmografía resulta muy difícil de seguir, dada la velocidad con que se incrementa continuamente. Ni siquiera existe un acuerdo fehaciente sobre el número de

películas que la componen, pues (por citar el ejemplo de dos fuentes en principio fiables) mientras el boletín oficial de la Cinematografía Alemana hablaba en febrero de este año de que Fassbinder había finalizado su vigésimo octavo largometraje, tres meses después el "press-book" de "Schatten der engel", de Daniel Schmid (escrita y protagonizada por su amigo íntimo Fassbinder), ofrecía en Cannes la lista de títulos realizados por este último hasta sólo una cantidad de veintitrés... Cifras de cualquier manera desorbitadas para un director de treinta años, y cuya primera película apareciese en 1969. Pero que todavía resultan más increíbles —aunque sean ciertas en uno y otro caso— si constatamos que junto a ellas figuran numerosas obras de teatro, series de televisión, emisiones radiofónicas o puestas en escena, e incluso el proyecto de una revista cultural.

Este carácter "excesivo" que domina toda la trayectoria de Fassbinder puede tener su origen en esa "excesividad" que tipifica lo bávaro, desde el "cliché" del consumo masivo de cerveza hasta el engendramiento de figuras tan desorbitadas como Hitler. Fuerte, grueso, con una fisonomía que responde con bastante exactitud a la característica en el hombre de Baviera, Fassbinder ha hecho naturalmente de Munich su centro de trabajo. Nació muy cerca de la capital —en Bad Wörishofen, el 31 de mayo de 1946—, dentro de una familia de profesionales de la clase media, médico su padre y traductora su madre, que se disolvería cuando él era niño, quedando al cuidado de la segunda. Terminados sus estudios secundarios a los dieciocho años, decidió emanciparse económicamente, trabajando para ello en diversos oficios, al mismo tiempo que empezaba a estudiar arte dramático. El grupo Action-Theater, y luego, el Anti-Theater, recogieron las experiencias escénicas iniciales de Fassbinder. Estrenada su primera obra en 1968, al año siguiente realiza su "ópera prima" en cine, "Liebe ist kälter als der tod", dirigiendo en el mismo 69 otros cuatro largometrajes. La fundación en 1971 de Tango Films (juntamente con su entonces mujer, Ingrid Caven, y Daniel Schmid, quien la escogiera de protagonista para "La paloma") y el posterior acuerdo de



"Las amargas lágrimas de Peter von Kant" ("Die bitteren tränen der Petra von Kant") 1972, de Rainer Werner Fassbinder.

distribución con la Filmverlag der Autoren, consolidaron el ritmo creativo de Fassbinder, cuyas películas iban accediendo poco a poco a los grandes festivales internacionales. Su bajo costo —determinado por una insólita rapidez de rodaje, así como por el hecho de colaborar habitualmente con los mismos actores y técnicos dentro de un régimen cooperativo— permitía al cineasta muniqués una fecundidad que no ha decaído apenas en sus siete años como profesional.

Si tal proliferación ha determinado una lógica irregularidad en la producción de Fassbinder, también es cierto que gracias a ella ha logrado una multiplicidad en el tratamiento de temas, en la experimentación estilística, en los métodos de realización, que cualquier otro director sólo consigue a lo largo de toda una vida. Sin poder establecer conclusiones definitivas, dada la abundancia de su obra, me atrevería a señalar la coexistencia de dos líneas fundamentales dentro de ella: una de tipo naturalista, que refleja conflictos cotidianos y que recoge de alguna manera la tradición del cine de la República de Weimar (línea que se va haciendo más insistente a medida que el cineasta se acerca a su madurez), y otra mucho más sofisticada, cercana a lo teatral, basada en el juego de los actores y en la quietud de la cámara observadora al máximo. Por encima de ambas, un continuo estudio de la violencia que surge en la relación entre grupos humanos, y un análisis también incesante de la corrupción de los sentimientos propi-

ciada casi siempre por el poder del dinero. Observado todo ello desde una ideología muy próxima al anarquismo, y que en muchas ocasiones adopta posturas políticas más que discutibles o inaceptables, como en "El viaje al cielo de la madre Küster", programada en la última Semana de Valladolid.

Buena parte de estas características —y concretamente, las que hemos incluido como "segunda línea" de su autor— se hallan en "Las amargas lágrimas de Petra von Kant" ("Die bitteren tränen der Petra von Kant"), decimotercer largometraje de Fassbinder, realizado en 1972 y que constituye su "carta de presentación" ante el espectador español medio, igual que lo fue hace tres años ante el especializado en la Semana de Benalmádena. A través de una puesta en escena tan exactamente metódica como glacial, Fassbinder nos ofrece aquí el reflejo fascinante de cómo nace y muere una pasión, de la imposibilidad de mantenerla viva, y de las consecuencias que su fracaso origina. El amor de Petra von Kant hacia la modelo Karin —centro argumental del film— no es sino la síntesis de un mundo de relaciones que la película muestra, marcadas todas ellas por la frustración de su posibilidad o por su violencia moral. Sin salir de las cuatro paredes de un apartamento sofisticado, en el que habitan no menos sofisticados seres, Fassbinder mueve los peones que necesita para su fatal deducción: la pasión destruye al ser humano cuando nace dentro de un universo que se autoasfixia, que se fagocita ince-

santemente para poder sobrevivir

Estructuradas como los cuatro actos de una pieza teatral basada en la palabra —incluyendo además un prólogo y un epílogo de presentación de personajes y conclusiones últimas, respectivamente—, las hieráticas imágenes de "Las amargas lágrimas de Petra von Kant" recorren un itinerario cuya dureza se mantiene constante; oculta en ocasiones bajo la lentitud de un ritmo milimétricamente calculado y el carácter ceremonial casi oriental que —dentro de una atemporalidad sugerida en vestuarios y decorados— toda la película conserva. Especial atractivo y significación posee la figura de Marlene (el film, subtítulo "Un caso de enfermedad", se dedica "a quien se convirtió en Marlene"), secretaria y posiblemente antigua amante de Petra von Kant, de la que su mutismo absoluto, guardado a lo largo de toda la acción, "dice" más al espectador que torrentes de palabras que intentasen describirla psicológicamente. Es su continua presencia, callada y siempre en segundo término, la que marca el nivel más sugestivo de la película de Fassbinder, espejo en una primera dimensión de esa igual imposibilidad de otras relaciones más evidentes. Imposibilidad que se extiende por encima de las edades (a través de la configuración de los personajes de la madre y la hija de Petra), y que Marlene demuestra conocer suficientemente en su sorprendente despedida, cuando una cierta "felicidad" parecía abrirse ante ella... ■ F. L.

ARTE

Cuando salga a la calle el presente número de TRIUNFO, ya estará abierta la exposición de Jesse Fernández en la galería Inguanzo. Me alegro, porque yo voy a escribir la presente crónica de ella sin haberla visto como tal exposición. La he visto —he visto las obras del artista— en su estudio madrileño. Y me ha interesado tanto lo que he visto, que decidí escribir de ella inmediatamente. Me alegro de que esta

crónica salga normalmente, apoyándose en una exposición pública; me alegro de que mis afirmaciones se puedan comprobar y que no queden simplemente garantizadas por "mi palabra de honor". ¿Quién es ese Jesse Fernández (el nombre, para ser más preciso, debe leerse Yesi, así como suena: Yesi Fernández), quien es —repito— ese Yesi Fernández, nuevo o casi nuevo en esta plaza? Pues Jesse Fernández —Jesús Fernández, para decir su nombre con la precisión de los papeles— es español de Asturias, aunque cubanizado: salió —creo— de Asturias siendo un niño, después de la revolución del 34, y se fue a la bella isla caribe con la familia. Allí, además de pintor, se hizo fotógrafo. Llegó a estar con Fidel en la gran aventura cubana de Sierra Maestra... Y con Fidel está aún hoy, aunque ya ninguno de los dos esté en la Sierra. Alguna vez espero presentarlo a los lectores de TRIUNFO como fotógrafo —como testigo de la historia en imágenes, que pasó a su lado—, pero hoy sólo quiero hablar de él como pintor, tal como se presenta en la galería Inguanzo.

Las "cajas" de Jesse Fernández.

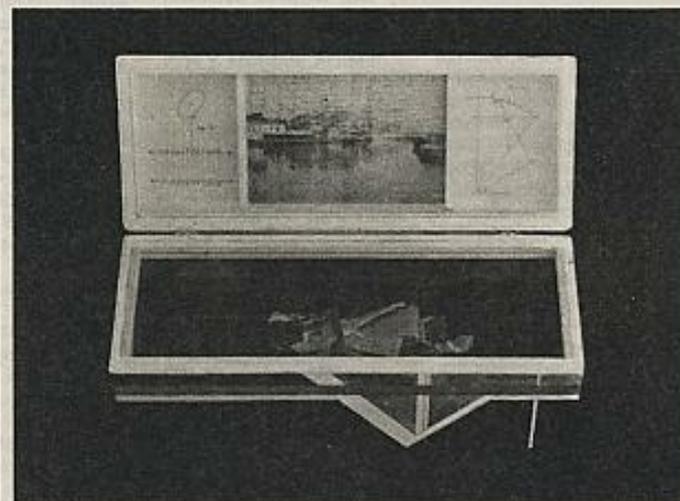
Galería Inguanzo

Las "cajas" digo, al referirme a la obra de este pintor, no porque haya abandonado su oficio para dedicarse a la fabricación de esos cachivaches, sino porque la mayor parte, y la más significativa, de la obra pictórica que ahora expone está realizada en cajas, en las que se le da una primordial importancia a la condición receptiva que esos aditamentos tienen. Y sin que se insista en ello para nada, se les confiere un protagonismo esencial, y hasta un significado, al "contenutismo" más o menos latente de tales cacharros. Se podría pensar que la cosa no tiene la menor importancia, que es una simple cuestión de procedimiento, y que Jesse pinta sobre cajas como podría hacerlo sobre el rectángulo clásico de todo pintor... Pero no. Basta ver esa obra para percatarse de que hay un propósito más o menos argumental en la complicidad pictórica de esos recintos —a veces cerrados, a veces abiertos, pero siempre susceptibles de ser cerrados—, sobre los que tanto

puede operar la pintura propiamente dicha como el "collage", con los elementos más inesperados. Allí, en los objetos pictóricos de Jesse Fernández, lo "cerrado" o lo "abierto" importan argumentalmente: se refieren a algo difícilmente precisable, pero desde luego quieren decir algo. Y por supuesto, quiere decir algo —algo no, mucho— la organización con pequeños objetos de sus "collages" y la complejidad de sus "collages-pinturas", con respecto a las cajas. Jesse utiliza efectivamente pequeños objetos que, fuera de ese contexto podrían ser, tal vez, insignificantes, pero que en sus "organizaciones" se cargan siempre de una intencionada significación. Uno de los elementos más usados por el pintor en sus "collages" es el papel arcaico —escrito con caligrafía y tinta también arcaicas—, el cual, conjugado con cierta imagen, o tal vez con

gía. Jesse, lo que parece estar realizando a la vista de todos nosotros es una especie de montaje —¿o de "desmontaje"?— etimológico de sus signos y de sus símbolos. Porque, claro está, vive en el mundo de eso: de los símbolos y de los signos. Cualquiera de sus cajas parece que quiere organizar en nosotros una especie de viaje intelectual desde los signos a las significaciones, o al revés, desde las significaciones a los signos... Igualmente, lo suyo puede ser una especie de vividura —o "revividura"— dialéctica entre los símbolos y las simbolizaciones... Pero él es pintor, preponderantemente pintor. Y por eso, su mundo se desarrolla más en el ámbito de los signos que en el de los símbolos.

Y mucho más, también, en el terreno de las imágenes que en el de las ideas más o menos poéticas. Y eso, a pesar de su evi-



Jesse Fernández: "Caja".

el atisbo de una tipografía más o menos significativa, o referida a los objetos próximos, adquiere una extraña luz argumental. La organización de sus "collages" no tiene sólo una justificación pictoricista: tiene, sobre todo, una organización significativa. Unas veces, por ejemplo, quiere referirse al primer renacimiento —uno de los grandes temas, por cierto, de nuestro pintor—, y en ese caso, además de usar una caligrafía renacentista, usa, por ejemplo también, una temática y una argumentación que se refiere a Pico della Mirandola... De esa manera, sus "cajas", sin olvidarse de un montaje pictoricista, tienen siempre la enorme carga significativa que el espectador le capta fácilmente. Yo diría más: es que el quid de su pintura está en la fuerza oculta de su significación o de su símbolo-

dente sugestión por los poetas y aun por los pensadores. Se hace evidente en esa exposición el recuerdo sugestivo de los pensadores renacentistas. Y de los poetas más o menos modernos: De Valery, de Poe..., hasta de Ezra Pound, aunque Jesse no tenga nada de fascista, sino de todo lo contrario. Sobre todo —yo creo— de Valery. Yo no sé si Jesse se habrá dado cuenta de que —sin comparaciones— él es algo así como un Mallarmé. Pero no sé. De esos asuntos que hablen más bien los que saben de literatura o de poesía.

No me extraña —es que no me extraña nada— que haya una cierta comprensión mutua entre Jesse Fernández y Antoni Tàpies. Las significaciones están por medio. Y los signos. ■ JOSÉ MARIA MORENO GALVAN.