

John Alcott) no es sólo un decorado de fondo, sino un tratamiento de la época y una de las bases más importantes del contenido último de su película. "Barry Lyndon" no cuenta una historia trivial con bellos decorados, sino que plantea el análisis de una época, y en él, la consideración de una historia particular perfectamente repetible en nuestros días. De otra forma, esta última película de Kubrick tendría que desligarse totalmente de toda su obra anterior —"Atraco perfecto", "Espartaco", "Lolita", "Teléfono rojo, volamos hacia Moscú", "2001, una odisea del espacio" y "La naranja mecánica", de las autorizadas en España, y "Fear and desire", "Killer's Kiss" y "Paths of glory", de las aquí desconocidas—. El cine espectacular en Kubrick ha sido siempre un medio de penetrar de forma incisiva y directa en el estudio de una problemática social, analizando desde una perspectiva actual las condiciones y circunstancias de personajes concretos. La "espectacularidad" no es, y mucho menos en "Barry Lyndon", una forma de huida, aunque en el terreno de la opinión esto no obligue a creer que haya ocasiones en las que Kubrick alcance con más precisión sus objetivos.

Basándose en la divertida, dinámica y excelente novela de William Thackeray, "Las aventuras de Barry Lyndon" (recientemente publicada en España por editorial Fundamentos), Kubrick ofrece la minuciosa descripción de una sociedad estructurada en bloques radicalmente separados: el Ejército y la aristocracia, por un lado, y el pueblo víctima y marginado, por otro. Una serie de conductas sociales, de criterios morales que las sustentan, de "principios" inalterables, van creando en los miembros marginados de esa sociedad la necesidad de una picaresca que les mantenga vivos. Y así se nos presenta la historia concreta de un adolescente que comienza por vivir la frustrada historia de un primer amor para volcarlo violentamente en la aventura de una vida miserable para la que sólo dispone de su propio cuerpo y de la habilidad con que sepa sortear los entuertos cotidianos. Barry aspirará, como todos los miembros de su clase social, a ascender en la escala social; para ello no dudará en trapichear, mentir, traicionar a cuantos puedan permitirle la más mínima posibilidad de me-



"Barry Lyndon", de Stanley Kubrick: una reconstrucción puntillista y ejemplar.

jora. Finalmente, casado con una aristócrata, Barry Lyndon, confiado en haber logrado el mayor objetivo de su vida, caerá en la trampa de participar en los engranajes superficiales de la otra clase, en la necesidad de olvidar su origen, de borrar su historia y ser, de suyo, un miembro más de la colectividad dirigente. Y en este sentido, Kubrick va describiendo de forma maestra la lenta destrucción del personaje, cómo la clase social privilegiada no está dispuesta a tolerar la infiltración de un ser extraño y cómo éste, por un error de planteamiento, verá fracasar, al haber tomado en serio su propio papel, el objetivo máximo de su vida.

Lo que fascina en "Barry Lyndon" (película que merece más de una visión) no es tanto la "belleza" con que la anécdota viene expuesta, sino cómo ese tratamiento de la imagen forma parte de un análisis sociológico (y en última instancia, político) de la sociedad retratada. Y cómo Kubrick, lejos de un maniqueísmo simplón y sin intentar remachar los ejes básicos de su moraleja, va abriendo caminos a la sugerencia, a la incógnita, al esfuerzo del espectador por penetrar en el sentido final de la película. Desde los esquemas de los films de aventuras al más feroz melodrama, todos los mecanismos dramáticos posibles van exponiéndose en "Barry Lyndon", rompiendo con cada uno de ellos las distintas etapas, no ya de la biografía, sino de la autoconsideración del personaje central.

Al hablar de cine político no nos estamos refiriendo, naturalmente, a cine militante. La "politicización" de "Barry Lyndon" está en el rigor de su análisis: en

las razones que impulsan a Barry a orientar su vida, en el mecanismo que lo sostiene y en el que finalmente lo hunde, en la conclusión de cómo su conducta aislada poco éxito puede reportarle (y aquí importa la consideración protagonista de la época precisa que vive), aunque Kubrick no precise de forma didáctica la oportunidad de otros planteamientos.

Limitarse al éxtasis visual y no querer ver en la película (independientemente de las razones de los productores) las que han llevado a Stanley Kubrick a este esfuerzo y esta minuciosidad, a la elección misma de la novela que da origen al film, a la construcción de este guión —en el que no puede sobrar la menor secuencia y el más insignificante plano, todos ellos destinados a facilitar una información dialéctica en la construcción de la historia—, es eliminar la razón básica de una película que, conecta o no con una estética más combativa de nuestro momento, merece una profundización mayor. Que, como se indica más arriba, posiblemente deba partir de una visión más pausada, cuando no de repetidas visiones con ánimo menos elemental. ■ DIEGO GALAN

Ingenuos, ignorantes espectadores

Un tenso silencio. Un "ohhh" prolongado. Un estallido de comentarios. Estos fueron los "tres tiempos" en que se dividió la reacción de los espectadores de "Sunday, bloody sunday" cuando —aún en las primeras secuen-

cias— Peter Finch y Murray Head se dan un largo beso en la boca. Estábamos en Venecia, cuya polémica Mostra de 1971 incluía en su programación el film de John Schlesinger. En ese momento, nadie conocía previamente la película, por lo que el plano de este beso homosexual supuso un verdadero "shock" entre el público. Cinco años después, espero con curiosidad la respuesta que tendrá entre nosotros tal imagen. La verificación resulta imposible: los censores gubernamentales han decidido —además de retrasar tanto tiempo la proyección del film— erigirse de nuevo en guardianes de la moral establecida y las buenas formas. Y así, como en los mejores tiempos de nuestra posguerra nacional-católica, se ve a los personajes acercarse, el celuloide pega un chillido, y ya se han alejado de nuevo... El plano ha desaparecido, como también otros inmediatamente posteriores en que se describía una "escena de cama" entre ambos hombres, reducida aquí a brevísimas imágenes. La reacción esperada se troca en protestas del público, que percibe con toda claridad el corte, ya sea porque estaba sobreaviso, ya sea por la propia brusquedad de la mutilación. Espectadores ingenuos éstos, que —pese a sus lecturas cinematográficas o a sus viajes extrafronterizos— no saben que en España los homosexuales no se besan en la boca ni hacen el amor... Ingenuos e ignorantes espectadores.

"Sunday, bloody sunday" plantea, más que esa relación homosexual citada, las dificultades de una convivencia que se aparte del esquema mental y moral imperante. Junto al personaje masculino adulto, una mujer que también es amante del más joven refleja esos "problemas que plantea la necesidad de compromisos en las relaciones humanas" que Schlesinger ha querido analizar. Y lo ha hecho conforme a los módulos de un cine psicologista, de "triángulo", que —intentando también referirse a la crisis y desazón ambientales— muestra sus limitaciones cuando no viene profundizado hasta el máximo, como sería el caso de un Bergman.

De "Domingo, maldito domingo" pienso que hay que retener sobre todo el importante trabajo interpretativo de Glenda Jackson y Peter Finch, capaces de sobrepasar y enriquecer continuamente sus propios personajes. Con su inapreciable ayuda,

Schlesinger consigue la obra más consistente de una irregular filmografía. Porque existe en ella un honesto acercamiento a ese "malestar" en las relaciones humanas tan definitorio de nuestra cultura occidental. ■ FERNANDO LARA.

La "sexualidad integrada"

Vilgot Sjöman se hizo famoso por esos mundos a raíz del éxito escandaloso de "Yo soy curiosa", en sus versiones "yellow" y "blue", mediados los años sesenta. Tal como van las cosas por aquí, parece muy improbable que esta película llegue a nuestras carteleras, y no tanto a causa de su audacia erótica como por los directísimos ataques que en ella había contra el general Franco. Tampoco el resto de la filmografía de Sjöman ha sido contemplado en España —salvo alguna proyección de festival, como el pase de "Mi hermana, mi amor" en la Semana de Benalmádena de 1973—, hasta llegar a "Un puñado de amor" ("En handfull kärlek", 1974), su antepenúltima obra que se acaba de ver en Madrid con escasisíma asistencia de público.

Expuesta su nada original teoría sobre la "sexualidad integrada" (donde propone una profundización de la libertad expresiva que hoy el cine va disfrutando, mediante la verdadera inserción de lo sexual en el conjunto de la personalidad humana, huyendo de un fácil exhibicionismo pornográfico), al mismo tiempo que realizaba sus dos últimos films ("El garaje" y "Tabú"), de hecho Sjöman había ya conducido toda su carrera en este sentido. Dimensión sexual y dimensión política o social han aparecido incesantemente mezcladas en sus películas, de cierta manera que a unos se les presentaba como mutuamente enriquecedora, y a otros como simple fórmula comercial que ofrecía sabrosos rendimientos de taquilla. Quizá la verdad conciliaba ambas posturas, perteneciendo Sjöman a ese amplio grupo de realizadores que piensan simultáneamente en la temática que les interesa y en el dinero que van a ganar gracias a ella.

De cuanto queda mencionado, "Un puñado de amor" es muestra cumplida. Bajo el propósito de "tratar problemas sociales y morales del pasado con una actitud moderna, cercana a

En la muerte de Jean Gabin

De alguna forma, la carrera cinematográfica de Jean Gabin está vinculada a la evolución de los más claros prototipos del cine francés. Mientras en los años treinta era el personaje ideal para interpretar aquellos antihéroes negativos y destruidos ("Pepe le Moko", "La bandera", "Les bas fonds") que preludivan la catástrofe de la guerra próxima y que, por otro lado, suponían en la producción francesa la única forma de competir con el claro predominio del cine americano (enfrentando a la comedia vivaracha y optimista de Hollywood el "realismo poético" de *Carné* o *Duvivier*, desesperanzados ante su realidad y su futuro) en los últimos años de su carrera Gabin era el buen burgués que aún conservaba cierto "sprit", pero no podía ya malgastar un gesto si no era para demostrar la "elegancia natural" del buen actor. Rompiendo con su imagen legendaria de hombre perdedor, Gabin se esforzaba por ganarse un puesto "de calidad" en una sociedad bienpensante. Más o menos, lo que le ha ocurrido al cine francés en este tiempo, si olvidamos el insólito parentesis de la "nouvelle vague".

Un actor no es nunca una etapa del cine, salvo en lo que se refiere a la moda que él mismo cree. Los productores, si consideran que su imagen vende, fabricarán películas para él; de otra manera, el actor se limitará a servir las películas que le vayan llegando. En este sentido parece



que Jean Gabin tiene claramente diferenciadas dos etapas en su filmografía: la primera, en la que lo que importa ahora realmente son las películas que hizo (las de los directores antes citados, a los que hay que añadir al genial Jean Renoir), para, en la segunda, ser la "estrella" prácticamente insustituible. Paradójicamente, lo que parece un éxito es realmente un fracaso: las últimas películas de Gabin son lo peor de su carrera ("Todo un señor", "Rififi a Paname", "El falsificador de Argenteuil"...).

Actor "de tipos", tampoco pasará a la Historia por su particular sistema interpretativo. Poco después de iniciar su carrera sería desbancado por Humphrey Bogart, con el que parecía tener algún punto de contacto... Ha muerto con Jean Gabin un trozo de una época del cine francés de la que él no fue creador. ■ D. GALAN.

los problemas actuales", el cineasta sueco dirige su atención hacia un conflicto de clases situado en el Estocolmo veraniego de 1909. Una familia burguesa y una pareja proletaria que se relaciona con ella por motivos laborales y eróticos constituyen el entramado novelesco —muy novelesco— sobre el que Sjöman basa su descripción de conflictos, el más detonante de la huelga general desencadenada en tal año y las actitudes que ante ella adoptan esas dos clases sociales enfrentadas. Falto de un propósito definido en su narración, de un punto de vista coherente y explícito, "Un puñado de amor" se queda en lo descriptivo, en la pura ilustración reiterativa de unos comportamientos y unas situaciones sin más desarrollo que el aparental, con pérdidas de tiempo continuas. La "sexualidad integrada" exige otra cosa muy distinta. ■ F. L.

La nova cançó

Francesc Bellmunt, director, y Angel Casas, guionista, han realizado en "La Nova Cançó" un trabajo que, aparte de sus deficiencias desde el punto de vista estrictamente cinematográfico —esto es, visual—, es de fundamental importancia. Casi podríamos decir que se trata del acta de nacimiento —de renacimiento, más bien— de la cultura popular catalana. Aunque el documento —pues como documento-reportaje se debe ver esta película— se centra en el aspecto musical de esta cultura, su alcance es mucho mayor: a través del estudio de un fenómeno como la nova cançó, Casas y Bellmunt llegan a un análisis acertado de las causas que lo han motivado y de la repercusión que puede tener en los Países Catalanes.

Paralelamente al rodaje en directo de actuaciones de los más relevantes cantantes catalanes, Casas realiza un trabajo periodístico que le añade dos nuevas dimensiones a la película: de un lado, entrevista a miembros diversos de la cultura catalana: Vázquez Montalbán, Jaume Perich, Joan de Sagarra, Espriu, Miró e incluso Jordi Pujol, entre otros, cuentan lo que para ellos supone la nova cançó como medio de expresión cultural. Por otra parte, se hace un recorrido geográfico por los diversos Países Catalanes: Andorra, Baleares, Valencia y el Rosellón francés. Casas realiza en estos puntos encuestas en la calle, mostrando la pluralidad de estos distintos países, unidos por una lengua, una cultura y unos intereses comunes.

La película, rodada en 1975, da constancia de la existencia de un movimiento de cultura popular que, aunque propiciado por la burguesía catalana, ha encontrado una total aceptación en todos los niveles sociales de Cataluña. A través de las entrevistas y las actuaciones de Llach, Raimon y Xubirachs —cuya interpretación de "Els Segadors" es impresionante— se nos muestra otra vertiente de la cançó: su significado y su eficacia como arma política en apoyo de una serie de reivindicaciones que no son solamente catalanistas, sino que afectan a la realidad toda del Estado español.

A otro nivel es muy interesante la entrevista realizada con Pau Riba: este nos muestra una distinta faceta de la cultura popular, la rockera, que —alejándose de las raíces rurales del folk tradicional— pretende llegar a crear un folklore urbano, de barriada, más acorde tal vez con las necesidades estéticas y sociales de nuestro tiempo.

La canción catalana es ya un hecho; el pueblo catalán ha encontrado, a través de ella, unas raíces de las que había sido arrancado. Ahora este movimiento de recuperación de una cultura entra en el cine de la mano de Francesc Bellmunt y de Angel Casas. ■ E. HARO IBARS.

"Iconoclast"

La filmografía de José María Nunes (portugués afincado hace años en Barcelona) es paralela a su estética: una marginación combativa que merece el calificativo que hace un tiempo nos