



«El enigma se llama Juggernaut», de Richard Lester.

brillos, sombras y reflejos cualquier interior que se le ponga por delante.

«La revolución matrimonial» merecía —a todos sus niveles— un mayor cuidado; también una mayor profundización en los aspectos críticos que el guión propondría, en los personajes cuyos comportamientos observaba. ■  
**FERNANDO LARA.**

### Las catástrofes según Lester

Lanzada publicitariamente en España como otra película «de catástrofes», «El enigma se llama Juggernaut», de Richard Lester, puede desilusionar, o cuanto menos desorientar, a quienes se dejen guiar por el cartel anunciador, en el que se muestra un transatlántico con su proa destrozada por un incendio; la desilusión se basará en que en ningún momento de la película ese transatlántico sufre un accidente que la publicidad muestra. Muy al contrario, Richard Lester ha prescindido escrupulosamente de cualquier escena o situación «brillante» en esta línea «moderna» de la catástrofe por la catástrofe: en su lugar, su narración se orienta hacia las razones por las que esa catástrofe (que aquí es sólo posibilidad) llega a producirse.

Justamente el título español, que menciona la palabra «enigma», es, en definitiva, el sentido último de la película. Sentido que, por otra parte, no la convierte, a pesar de todo, en reflexión profunda o en espectáculo tan sugestivo como han sido otros títulos del mismo director (en la primera línea, «Petulia», y en la segunda, «¡Qué noche la de aquel día!»). Sin duda, estamos ante un producto surgido por compromiso, no forzosa-mente coincidente desde su origen con la temática habitual del cine lesteriano.

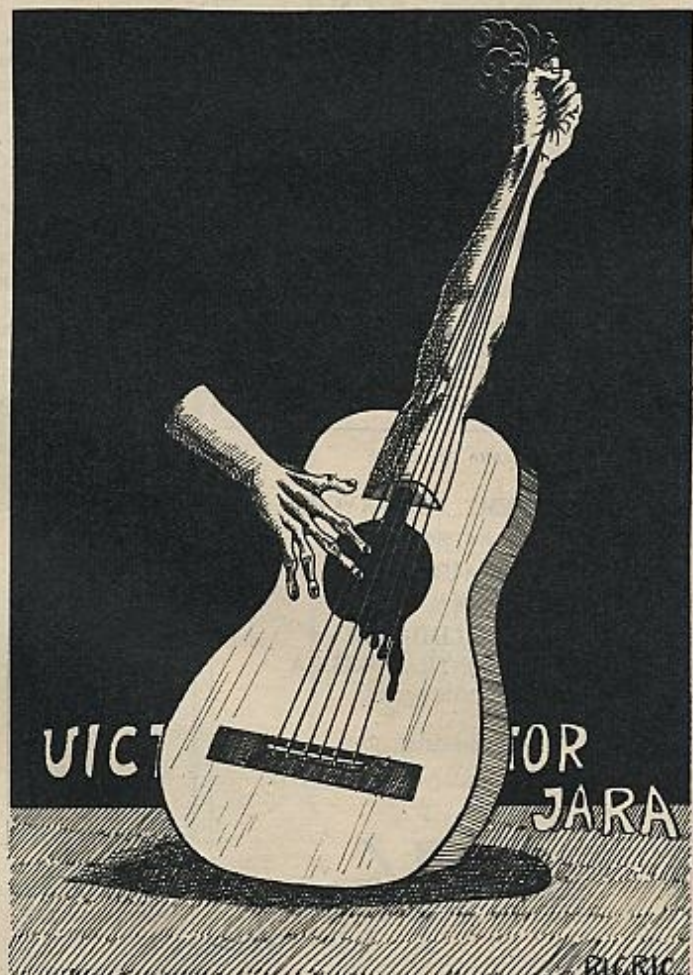
A pesar de ello, el joven director inglés sabe tamizar las situaciones dramáticas que la película plantea de forma que nunca caigan en el polo opuesto de sus preocupaciones estéticas, y, más aún: sabe «adornar» la película con «gags» propios de su cosecha. En este sentido cabe destacar de «El enigma se llama Juggernaut» que, al contrario de las demás películas «heroicas» que estamos padeciendo, aquí la resolución del conflicto planteado no se basa en la excepcionalidad de un personaje, o, mejor dicho, si esta situación sí se resuelve por la última intuición del protagonista (lo que no es sino un nuevo elemento humorístico de los muchos que aquí in-

tervienen), el desarrollo general de la película no se basa en esa excepcionalidad como en el conjunto de una colectividad, toda ella determinada por una situación política, de la que también depende —y aquí ese «último sentido» antes señalado— el, digamos, «asesino».

El término «político» puede, naturalmente, inducir a engaño también, si se entiende que ese factor político está expuesto en primer plano; de lo que se trata más exactamente es de que, dada la honestidad de Lester a no querer engañar al espectador con un planteamiento falso y querer al tiempo profundizarlo en lo posible, surge inevitablemente ese elemento político, que se concreta realmente en las motivaciones que el «asesino» tiene para poner en peligro la vida de los pasajeros del famoso transatlántico.

De cualquier forma, el interés de «El enigma se llama Juggernaut» estriba en lo que la película no es. Para valorar esta cualidad hay que conocer previamente esas otras películas ahora en boga, en las que al servicio del espectáculo más delirante y de los «mensajes» más pueriles (y hasta reaccionarios), se engaña al espectador haciéndole creer que está presenciando una definitiva

por  
lógica:  
brandy FABULOSO,  
de  
PALOMINO  
&  
VERGARA  
Jerez.





editorial **Kairós**  
novedades  
día del libro  
1975

**LA CAPILLA SIXTINA**

SIXTO CAMARA

Prólogo de Manolo Vázquez Montalbán

Del proceso de Burgos al espíritu de Febrero: La crónica sarcástica de un país increíble.

**EL «GHETTO»  
DE LAS SECRETARIAS**

MARY KATHLEEN BENET

Una denuncia de la trampa de la sociedad patriarcal y la situación real de un nuevo proletariado: sus envidias, sus ilusiones, sus cotilleos, sus preocupaciones, su sistema de alienaciones, su segregación.

UN TEMA QUE AFECTA A UNA GRAN MASA DE MUJERES

**LAS COMUNAS EN LA  
CONTRACULTURA**

KEITH MELVILLE

Origen, teorías y estilos de vida del movimiento comunal. Una contribución al conocimiento del por qué tantas personas buscan hoy otro modo de vivir y otras pautas de conducta.

**CONVERSACIONES  
CON LOS RADICALES**

Un volumen que reúne las conversaciones sostenidas por el grupo Actual, en un intento de fraguar un pensamiento nuevo e, incluso, contemporáneo. Foucault, Marcuse, Van Dуйn, Lefebvre, Deleuze, Guattari, Tournai, Fourier expresan, de manera viva y desentrevuelta, lo mejor y lo último de su pensamiento.

NUEVA EDICION DE

**TOQUEME, POR FAVOR**

JANE HOWARD

**EL HOMBRE AUTORREALIZADO**

ABRAHAM H. MASLOW

**EL NACIMIENTO  
DE UNA CONTRACULTURA**

THEODORE ROSZAK

Soliciten catálogo a

Juan Güell, 184 • BARCELONA-14

editorial **Kairós**

«obra de arte». Lester, en cambio, asume esa posibilidad de engaño destrozándola desde el interior de la película, eliminando las características superficiales del espectáculo (aunque en esto intervenga también el más bajo presupuesto de «Juggernaut» en comparación con sus colegas norteamericanas) y no dando al espectador más de lo que la película, por pura lógica, puede ofrecer. ■ **DIEGO GALAN.**

**Gigantes  
con pies  
de barro**

Al comienzo de su guión de *Stavisky* —publicado por Gallimard—, Jorge Semprún sitúa una frase de Sartre: «Los aventureros harán saltar en llamas el enorme depósito de mercancías que es la sociedad burguesa, y, para terminar, se arrojarán al fuego. Potlatch, festejo, esplendor: ese será su fin». La cita indica el camino elegido por el guionista para tratar la figura del famoso estafador francés de los años treinta: el de que sirva como intermediario para un análisis de la burguesía capitalista, de los centros de poder económico y financiero en los que *Stavisky* quiso introducirse, logrando la complicidad de todos, hasta que su ambición resultó excesiva y se consideró útil su captura para emplearle como dado arrojado contra el bloque de izquierdas que entonces gobernaba en Francia. La manipulación del «affaire *Stavisky*» por parte de la derecha, su enorme proyección pública, que cubrió más tarde —cuando se celebró el proceso en 1934, ya con la derecha en el poder— otras noticias más significativas que marcaban la escalada del fascismo o los nuevos escándalos que ya no había interés en descubrir, quedan significadas en el trabajo de



Jean-Paul Belmondo, productor y protagonista de «*Stavisky*», de Alain Resnais (1974).

Semprún por medio de un empleo clarificador —a veces un poco ambiguo, sobre todo para el espectador extranjero— de los datos que definen el contexto en que las actividades del «bello Sacha» se movían.

No nos hallamos, sin embargo (y esto me parece importante precisarlo desde el comienzo), ante un «film-dossier», ante una obra que reconstruya periodística e históricamente las vicisitudes del «affaire». Eso es lo que esperaba la crítica francesa, que mostró su enojo o insatisfacción cuando la película se estrenó en Cannes del pasado año y posteriormente en París, y que sólo meses después —a través de las revistas especializadas— comenzó a valorarla en su justa y muy alta medida, algo que, por otra parte, ha sucedido habitualmente con la filmografía de Resnais, mucho mejor comprendida cuando ha pasado un tiempo después de su realización. Por decirlo de una manera simple, Semprún y Resnais se sitúan con *Stavisky* en las antipodas del Francesco Rosi de *El caso Mattei* o del Costa-Gavras de *Etat de siège*; es decir, no queriendo reconstruir fielmente una realidad o un personaje históricos, sino llegar indirectamente a ellos a tra-

vés de un acercamiento que, sin rehuir todo tipo de datos que sean útiles, entra abiertamente en los terrenos del cine de ficción.

Así, en *Stavisky*, lo que se nos da es el mundo de su protagonista, sus motivaciones y el caldo de cultivo en que pudo desarrollarse una personalidad compleja, pero evitando siempre cerrar el tema, dar por concluido el estudio de una figura y su época, en beneficio de una amplitud, de una ambigüedad incluso —sinónimo en este caso, salvo algunas excepciones, de riqueza—, que hagan pensar al espectador en las mil facetas que conforman toda realidad, individual o colectiva. No se trata con esto de enfrentar valorativamente dos tipos de cine (Rosi o Gavras contra Resnais), distribuyendo los papeles de «buenos» y «malos», sino de efectuar una constatación de métodos diferentes, de trabajo artístico contrapuesto cara a un material de base. La postura de Semprún y Resnais es la de alguien que se coloca ante un rompecabezas, ante un «puzzle» dificultoso, del que quizá hasta falten algunas piezas. Su deseo no es completarlo como sea; antes bien, decirle al público que ello no es posible del todo, que la cara oculta de la realidad no es

fácil de iluminar, que la cantidad de fuerzas de todo tipo que convergen en una determinada situación escapa en muchos aspectos a las posibilidades de un resumen esquematizador.

En el film, Alexandre *Stavisky* —uno de sus múltiples nombres o apodos— repite casi las palabras de Luis II de Baviera que Visconti utilizaba como últimas pronunciadas por el monarca: «Soy un misterio, incluso para mí mismo, y seguiré siéndolo para todos». También «el gran Alexandre» se desconoce, hasta por un proceso patológico (citado por su médico) de desdoblamiento de personalidad. Toda su frenética actividad, su continuo manejo de influencias para ir subiendo puestos, o mantenerlos, dentro de la escala social, todo el poderío económico alcanzado en pocos meses, va revelando a lo largo de las imágenes de la película sus pies de barro. Igual que el oligarca *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, se reduce a un hombre fracasado interiormente, insatisfecho consigo mismo, *Stavisky*, capaz de engañar a medio país a través de un ardid tan elemental como el de los falsos bonos de la Caja de Bayona, propietario de un consorcio de prensa, de un teatro, que no