

re social" en el que quedan patentes los mecanismos cotidianos de toda una sociedad, que en su caso es la mexicana, pero que —"mutatis mutandis"— bien podría ser cualquiera de origen agrario, católico y subdesarrollado (léase, por ejemplo, España o Italia). Quien huyó ante unos "mecanismos nacionales" de su país de nacimiento que hacían inviable la convivencia, es lógico que critique aquellos otros —¿o los mismos?— de su país de adopción que buscan fosilizar a la sociedad en sus formas más inútiles y arcaicas. ■ FERNANDO LARA

"La tierra de la gran promesa"

Cuando se discute tanto sobre los estilos narrativos del cine, sobre el paso positivo o negativo que éste dio al beber de las fuentes narrativas de la novela, Andrzej Wajda nos presenta una obra que debe tanto a la novela naturalista que parece superficialmente una simple ilustración anecdótica de algunas situaciones novelescas. Y, sin embargo, a pesar de ser una adaptación de la novela homónima de

él, Wajda puede continuar la narración ortodoxa de las incidencias de sus principales protagonistas para romperla esporádicamente con informaciones laterales que compongan un mosaico dialéctico de la lucha de clases. De hecho, no otra cosa es su película. La reconstrucción histórica de la ciudad de Lodz a principios de siglo, con la eclosión de la revolución industrial, el ansia de poder de los advenedizos, las estructuras sociales que se crearon, las injusticias laborales que allí se perfilaban, tienen, sí, la grandiosa, digamos de una reconstrucción minuciosa y objetivadora. Pero la dialéctica interna de su película no es la de las películas norteamericanas semejantes: no es la belleza de los decorados o la concreción de unos caracteres precisos el fin último de su trabajo. Lo que Wajda analiza son algunos de los porqués de las revoluciones que el siglo recién comenzado iba a vivir, los porqués, finalmente, de las revoluciones sociales.

Ello no elimina el regusto en la contemplación de los pasajes anecdóticos de la historia, la apasionada contemplación de unos personajes que van determinando a lo largo de la película, con sus reacciones puramente personales, las bases de la ob-

es un dato, en este sentido, básico.

Ante "La tierra de la gran promesa" nos encontramos de nuevo con la recuperación de viejos estilos narrativos que algunos rompimientos estilísticos recientes parecían haber marginado de nuestro momento. Wajda nos propone una recuperación inteligente para una película que está en ocasiones al borde de la obra maestra. ■ DIEGO GALAN

Cierva de lágrimas de sangre

"Les biches" inicia la etapa más importante de la obra de Claude Chabrol, la formada por "La mujer infiel", "Accidente sin huella", "El carnicero", "Al anochecer" y —como cierre provisional tras algún paréntesis— "Relaciones sangrientas". No es un inicio puramente cronológico, sino verdadera señal de ruptura en una filmografía que, después de un comienzo estimulante, parecía perdida entre películas de encargo tipo "El Tigre" o "María Chantal contra el doctor Kha". Chabrol, de quien ya se detectaban signos de recuperación en su episodio de "Paris vu par..." y en "Champaña para un asesino", accede en "Les biches" a lo que va a constituir de ahí en adelante el centro de su trabajo como cineasta: la observación de comportamientos humanos definidos por su complejidad psicológica, a través de un estilo cuya frialdad y precisión le convierten en lúcido moralista de la burguesía.

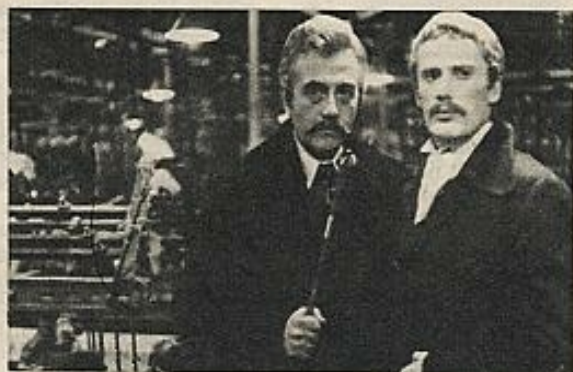
Realizada a finales de 1967 —llegando, por tanto, a las pantallas españolas con casi diez años de retraso, efecto de una persistente prohibición—, "Les biches" analiza una particular relación de triángulo entre dos mujeres que mantienen una unión lesbica y el hombre que, sucesivamente, se convierte en amante de ambas. Ya nos hemos referido en otras ocasiones a cómo los realizadores surgidos del grupo de la "Nouvelle Vague", mostraban una continuada atención por aquellos personajes que se salían de los esquemas morales imperantes en cuanto al mundo de la pareja. Si recordamos los films de Chabrol citados al comienzo (e incluso otros anteriores y posteriores, como "Les cousins" o "Inocentes con

manos sucias"), comprobaremos hasta qué punto tal problemática se ha hecho obsesiva en su obra. La realidad de unas pasiones absorbentes o frustradas, de unos sentimientos que todo lo justifican o todo lo destruyen, de una entrega súbitamente transformada en engaño o de un impulso emocional que degenera en culpabilidad o locura, se halla una y otra vez presente en la producción chabroliana. Y esos personajes que intentaron romper con la norma encuentran casi siempre como única meta el fracaso, el sufrimiento, la soledad. En medio todo ello de una ambigüedad que impide las fáciles clasificaciones, las responsabilidades apresuradas. "Así no se puede seguir", sería la última consideración moral a que nos conduce el mejor Chabrol...

Why (Jacqueline Sassard), el lado débil e indefenso del triángulo de "Les biches", tiene sobre su cama un dibujo esclarecedor: una cierva que llora lágrimas de sangre y que guarda en su vientre a otra cierva más pequeña. De alguna manera, ahí está resumida su propia historia, la de un ser que es llevado a la esquizofrenia por la vía del sufrimiento, por la imposibilidad de insertarse en una relación erótica triangular de la que es rechazada brutalmente. La terrible escena en que Why escucha —a través de una puerta herméticamente cerrada— cómo Frédéric (Stéphane Audran) y Paul (Jean-Louis Trintignant) hacen el amor, sin ser aceptada entre ellos pese a la explícita declaración afectiva que Why les había formulado minutos antes, marca toda la impotencia y el fracaso de un personaje-víctima, de un típico perdedor en el juego de las relaciones interpersonales. Tal



Claude Chabrol, entre Stéphane Audran y el rodaje de "Les biches"



"La tierra de la gran promesa", de Andrzej Wajda.

Wlasyław Rayemont (Premio Nobel de 1925), el trabajo de Wajda no se limita a la reestructuración de los pasajes de la novela, sino que a partir de ellos adapta ese naturalismo a una dimensión visual de dinámica cinematográfica que se remite lejanamente a sus orígenes literarios. Una elección de estilo narrativo que concrete una época pero una reelaboración dramática autónoma.

Quizá en esa elección estribe el principal acierto de "La tierra de la gran promesa". A partir de

jetivación histórica amplia que la película plantea.

El sentido de espectáculo que "La tierra de la gran promesa" tiene no es casual. Hay una elaboración previa de algunas constantes de esos espectáculos en las corrientes cinematográficas norteamericanas (las que mas han bebido, en definitiva, de la literatura naturalista) y adaptados a alcanzar la atención de unos espectadores habituados ya a una narrativa precisa. Incluso el aspecto de superproducción (con sus tres horas)



Audran y Jacqueline Sassard, du-
("Las ciervas"), en el invierno de
67.

como éstas se hallan hoy plan-
teadas —viene a decir Chabrol—,
la felicidad de unos exige el sa-
crificio de otros, el egoísmo eró-
tico deja en el camino a aquellos
que no han tenido la suficiente
fuerza, habilidad o fortuna para
erigirse en disfrutadores. Todo
lo que obtenemos es a costa de
desposeer a alguien, de negarle
su derecho a un gozo comparti-
do; contra esta conclusión cha-
broliana, la rebeldía final de
Why no consigue sino confir-
marla en su viraje hacia la locu-
ra, mediante la asunción esqui-
zofrénica de la personalidad de
quien había motivado su sufrimien-
to y triunfado a través
de él.

Si —pese a todo esto— "Les bi-
ches" ("Las ciervas", sería su
traducción castellana) no alcan-
za la valía de las obras inmedia-
tamente siguientes de Chabrol,
ello se debe a dos motivos fun-
damentales: primero, a que el
cineasta francés no había aún
depurado todos los elementos
negativos de su producción pre-
via, aquí concretizados en esos
dos inútiles personajes —Robè-
gue y Rillet, los "parásitos" de
la villa de Frédérique en Saint-
Tropes— que emborronan con
frecuencia la calidad de la na-
rración; y segundo, a causa de
la indefinición dramática en que
Chabrol ha dejado a Paul, carac-
terizado por el realizador como
un simple "hombre objeto", pe-
ro que necesitaba una mucha
mayor riqueza psicológica para
fortalecer el mundo relacional
propuesto por "Les biches". De-
bido a nuestra tardía visión de
ésta, hoy podemos saber que
Chabrol corregiría con creces ta-
les defectos, depurando magis-
tralmente su cine posterior.

■ FERNANDO LARA.

ARTE

Vamos a ver qué hace ese chi-
co —pensaba yo cuando iba en
dirección de la galería Biosca
para ver la exposición de José
María Subirachs—. Los catala-
nes —según yo, al hilo de mi
pensamiento— no andan ahora
muy sobrados de escultores. Lo
cual es raro, tratándose de un
arte tan madurado y con tanta
tradición como aquél. ¿Por qué
será? Cuando llegué a Biosca
pregunté por Subirachs y me di-
jeron que ya se había ido: que
estuvo en la inauguración, pero
que se marchó en seguida. Eso
también es natural —según yo
pensando entre sí—: los catala-
nes si tienen que venir a Madrid,
se escapan rápidamente de ella.
Y si les queda un rato, se van a
dar una vuelta por el Museo del
Prado. De todas maneras, ahí es-
tá la exposición de Subirachs;
voy a verla.

Galería Biosca Esculturas de José María Subirachs

"¿Soy clásico o romántico?
No sé...". Tampoco lo sabría el
amigo Subirachs. Evidentemen-
te tiene ese fondo clásico sub-
consciente que suelen tener los
artistas, y no sólo los escultores,
catalanes. Subconsciente, insis-
to en ello. Ni siquiera en una ac-



"Ecuestre", bronce de Josep
María Subirachs.

titud voluntaria; es algo supe-
rior a ellos mismos. Será por el
poso que deja en ellos ese mar
que tienen al lado y de lo que
ellos mismos son tan conscien-
tes; será por tradición o por lo
que sea. Pero —y aquí viene el
otro factor de toda creación ca-
talana— del que me parece que
tampoco son ellos mismos defi-
nitivamente conscientes: tam-
bién tienen el medievalismo...
más concretamente, el goticis-
mo. Cuando ambas facultades se
conjugan armoniosamente en
una obra, aparece algo parecido

ra" medievalizante. Y así, su
obra se desarrolla con respecto
a esas dos potencias —el medie-
valismo y el renacimiento—, de
nutriciones casi subconscientes
—culturales— ambas, en un jue-
go permanente de afirmaciones
y negaciones, en el que una de
las dos potencias niega a la otra
para afirmarse a sí misma... Di-
go "renacimiento" más que
"clasicismo", y reafirmo en ello
porque, efectivamente, algo de-
jan traslucir esas obras, proce-
dentes de Leone Battista Alberti
y del Donatello... De pronto, co-



"La Cúpula", óleo sobre tabla de Subirachs.

a Subirachs. Y es curioso, por
que la gran tradición medieva-
lista catalana es fundamen-
talmente románica, pero cuando
aflora como erupción inevitable
en nuestro tiempo, es más el gó-
tico lo que se manifiesta. Será
que el gótico está más incrusta-
do de lo que parece en la cultura
catalana. No sé: eso habrá que
consultarlo a Cirici, que es el
que ha estudiado más sistemá-
ticamente ese problema. Lo cierto
es que, por ejemplo, en Gaudí,
cuando el medievalismo irrum-
pe en la vida de la creación ca-
talana —e irrumpe no por azar:
porque es una afirmación, inclu-
so diferencial, de Cataluña—,
aparece un cierto goticismo... Lo
mismo ocurre con Subirachs,
aunque por modo muy diferente.
Pero insisto en ese fondo nu-
tritivo de clasicismo que se ad-
vierte en la obra de Subirachs
como en tantos otros artistas ca-
talanos... Y en poetas —¡Carles
Riba!...

De todas maneras, Subirachs,
que parece haber ascendido a
ese clasicismo desde una especie
de medievalismo gotizante origi-
nario —de romanticismo, sí— en
una especie de acción renacen-
tista personal, guarda siempre
como su personal fondo ance-
stral el recuerdo de su "vividu-

mo un artista renaciente, el
hombre Subirachs se deja ganar
por la sinuosidad gloriosa de un
desnudo femenino. Pero no deja
de comprender que allí, en esas
ancas bien plantadas, o en esas
tetas que pueden más que dos
carretas, hay una estructura —la
mejor de las estructuras posi-
bles— desde la que puede trazarse
un paralelo arquitectónico.
Porque, si, la magistratura ar-
quitectónica, para todo, no deja
de hacerse presente nunca en lo
de Subirachs. Ni deja de hacerse
presente su juego de afirmacio-
nes y negaciones. Ya no es sólo
la dialéctica medievalismo-
renacimiento, sino la alternati-
va de los volúmenes frente a sus
negativos correspondientes: un
seno femenino frente a su vacío,
la copa áurea que desplaza...
una torre bíblica y más o menos
utópica, frente a su negativo ar-
quitectónico; una figura ecues-
tre y su contraria antivolumétrica...

Lo que pasa es que Subirachs
tiene un sentimiento platónico
—o "neoplatónico"— de la for-
ma, pero con conciencia del si-
glo en que vive. Vamos a ver,
porque esa puede ser una feliz y
bella experiencia... Esperemos a
Subirachs. ■ JOSE MARIA MO-
RENO GALVAN.