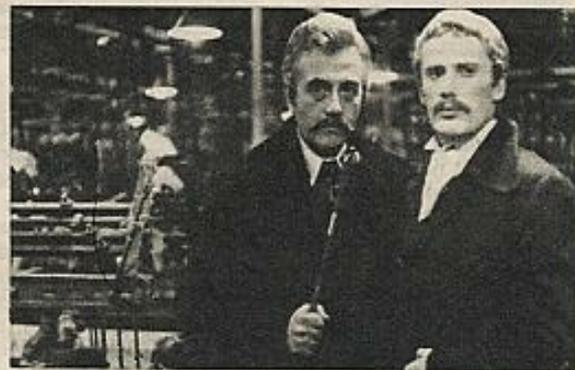


re social" en el que quedan patentes los mecanismos cotidianos de toda una sociedad, que en su caso es la mexicana, pero que —"mutatis mutandis"— bien podría ser cualquiera de origen agrario, católico y subdesarrollado (léase, por ejemplo, España o Italia). Quien huyó ante unos "mecanismos nacionales" 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



"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

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 perfilaron, 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-

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)

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



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

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 Frédérique (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-victima, de un típico perdedor en el juego de las relaciones interpersonales. Tal



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

como éstas se hallan hoy planteadas —viene a decir Chabrol—, la felicidad de unos exige el sacrificio de otros, el egoísmo erótico 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 compartido; contra esta conclusión chabroliana, la rebeldía final de Why no consigue sino confirmarla en su viraje hacia la locura, mediante la asunción esquizofrénica de la personalidad de quien había motivado su sufrimiento y triunfado a través de él.

Si —pese a todo esto— "Les biches" ("Las ciervas", sería su traducción castellana) no alcanza la valía de las obras inmediatamente siguientes de Chabrol, ello se debe a dos motivos fundamentales: primero, a que el cineasta francés no había aún depurado todos los elementos negativos de su producción previa, aquí concretizados en esos dos inútiles personajes —Robègue y Rillet, los "parásitos" de la villa de Frédérique en Saint-Tropez— que emborronan con frecuencia la calidad de la narración; y segundo, a causa de la indefinición dramática en que Chabrol ha dejado a Paul, caracterizado por el realizador como un simple "hombre objeto", pero que necesitaba una mucha mayor riqueza psicológica para fortalecer el mundo relacional propuesto por "Les biches". Debido a nuestra tardía visión de ésta, hoy podemos saber que Chabrol corregiría con creces tales defectos, depurando magistralmente su cine posterior.

■ FERNANDO LARA.

ARTE

Vamos a ver qué hace ese chico —pensaba yo cuando iba en dirección de la galería Biosca para ver la exposición de José María Subirachs—. Los catalanes —segua 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 dijeron que ya se había ido: que estuvo en la inauguración, pero que se marchó en seguida. Eso también es natural —segua yo pensando entre sí—: los catalanes 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 está la exposición de Subirachs; voy a verla.

**Galería Biosca
Esculturas
de José María
Subirachs**

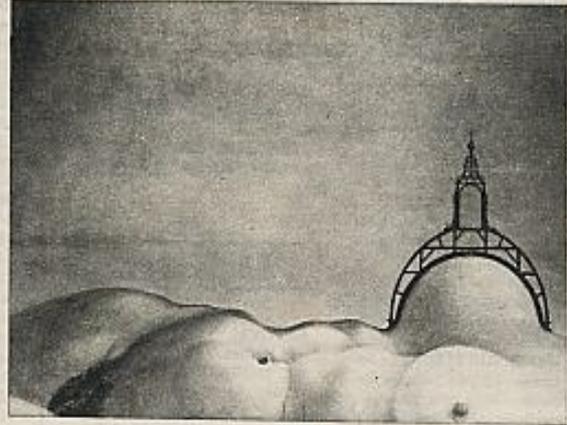
"¿Soy clásico o romántico? No sé...". Tampoco lo sabría el amigo Subirachs. Evidentemente tiene ese fondo clásico subconsciente que suelen tener los artistas, y no sólo los escultores, catalanes. Subconsciente, insisto en ello. Ni siquiera en una ac-



"Equestre", bronce de Josep
María Subirachs.

titud voluntaria; es algo superior a ellos mismos. Será por el peso que deja en ellos ese mar que tienen al lado y de lo que ellos mismos son tan conscientes; será por tradición o por lo que sea. Pero —y aquí viene el otro factor de toda creación catalana— del que me parece que tampoco son ellos mismos definitivamente conscientes: también tienen el medievalismo... más concretamente, el goticismo. 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 medievalismo y el renacimiento—, de nutriciones casi subconscientes —culturales— ambas, en un juego permanente de afirmaciones y negaciones, en el que una de las dos potencias niega a la otra para afirmarse a sí misma... Digo "renacimiento" más que "clasicismo", y reafirmo en ello porque, efectivamente, algo dejan traslucir esas obras, procedentes 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 medievalista catalana es fundamentalmente románica, pero cuando aflora como erupción inevitable en nuestro tiempo, es más el gótico lo que se manifiesta. Será que el gótico está más incrustado de lo que parece en la cultura catalana. No sé: eso habrá que consultarlo a Cirici, que es el que ha estudiado más sistemáticamente ese problema. Lo cierto es que, por ejemplo, en Gaudí, cuando el medievalismo irrumpe en la vida de la creación catalana —e irrumpe no por azar: porque es una afirmación, incluso diferencial, de Cataluña—, aparece un cierto goticismo... Lo mismo ocurre con Subirachs, aunque por modo muy diferente.

Pero insisto en ese fondo nutritivo de clasicismo que se advierte en la obra de Subirachs como en tantos otros artistas catalanes... Y en poetas —¡Carles Riba!...—.

De todas maneras, Subirachs, que parece haber ascendido a ese clasicismo desde una especie de medievalismo gotizante originario —de romanticismo, sí— en una especie de acción renacentista personal, guarda siempre como su personal fondo ancestral 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 posibles— desde la que puede trazarse un paralelo arquitectónico. Porque, si, la magistratura arquitectónica, para todo, no deja de hacerse presente nunca en lo de Subirachs. Ni deja de hacerse presente su juego de afirmaciones y negaciones. Ya no es sólo la dialéctica medievalismo-renacimiento, sino la alternativa 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 arquitectónico; una figura ecuestre y su contraria antivolumétrica...

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