



Sallés

habla por sí sola —y lo es nada más en cuanto la música permanece como distante de todas las controversias que sobre ella se suscitan, toda vez que ella contiene la verdadera respuesta—, eso no enervaría la validez de la charla sobre música, útil o inútil, influyente o no en el hecho musical, pero muy necesaria en todas partes —televisión incluida— porque reduce a su verdadera dimensión, la de algo que puede ser cotidiano y opinable, un fenómeno que suele ser presentado como cotidiano e intangible sin que nadie sepa por qué.

■ JOSE RAMON RUBIO.

CINE

Los mecanismos nacionales

Hasta ahora, el nombre de Luis Alcoriza sólo era conocido por un sector minoritario de espectadores: el que asiste a cineclubs o festivales, compra revistas especializadas y se halla al tanto de la producción de otros países. Esperemos que tal desconocimiento desaparezca en alguna medida con el estreno comercial —aunque con seis años de retraso y dentro del circuito siempre restringido de las "salas especiales"— de una de sus películas más características, "Mecánica nacional". Y sería de desear que este contacto fuera lo más fructífero posible no ya por una cuestión de simple información cinematográfica, sino porque Alcoriza es uno de esos españoles que perdimos de vista al finalizar la guerra civil y cuya labor se inscribe en una cultura del exilio desgajada de nosotros por el franquismo y que hoy tenemos el derecho y el deber de reivindicar como propia.

A diferencia de muchos ilus-

tres exiliados, Luis Alcoriza no llevó con él de España otra cosa que su nacimiento y su juventud: no le dieron tiempo a hacer nada que no fuese vivir la primera etapa de su existencia. Nacido en Badajoz durante 1920, en un ambiente teatral, la derrota de las fuerzas republicanas le sorprendió, pues, con tan sólo diecinueve años y un cierto aprendizaje como actor infantil o juvenil en la compañía de sus padres. Hallándose la familia de gira por el norte de África el 1 de abril de 1939 y consideradas las difíciles perspectivas en que se iban a ver envueltos de regresar a la Península, resolvieron embarcarse rumbo a Sudamérica e ir posteriormente a México. En el país que ofreció la más generosa hospitalidad a los exiliados españoles (y quizá fuese ahora el momento de agradecerlo públicamente, con especial recuerdo al Presidente Lázaro Cárdenas), los Alcoriza decidieron asentarse: mientras sus padres se retiraban de la escena, Luis —por el contrario— hacia de la representación cinematográfica su medio de vida. Ella le ocupa todos los años cuarenta, aunque a mitad de la década comienza ya su prolífico trabajo como guionista. Profesión dentro de la que alcanzará un relevante crédito a través de su amplia colaboración con Luis Buñuel: "Los olvidados", "El", "La

mort en ce jardin", "La fièvre monte à El Pao" y "El ángel exterminador" llevan, entre otras, las firmas de ambos en sus guiones. Maestro, consejero y amigo, Buñuel ha sido para Alcoriza "como un padre, que tuvo una gran influencia en mi vida, en la formación de mi carácter y en la revelación de muchas cosas que yo ignoraba", según sus propias palabras. Pero hay que romper con la figura mítica del padre, con su influjo totalizador, por muy Buñuel que éste sea...

Aun terminada su colaboración con el cineasta aragonés y dedicado a dirigir él mismo desde 1960, nunca desaparecería para Alcoriza su "estigma" buñueliano. Por exceso o por defecto, por comisión u omisión, siempre se le recuerda el nombre del maestro a la hora de enjuiciar sus películas. ("Yo tengo el 'handicap' de que cualquier cosa que hago es influencia de Buñuel", llegaría a declarar.) Sin embargo, Alcoriza mostró en seguida una línea propia, autónoma, donde las influencias buñuelianas se han ido decantando o, mejor, uniéndose a otras muchas muy diversas, como es lógico que suceda en un cineasta abierto a la obra de sus predecesores y contemporáneos. "Tlayucán" (1961), "Tiburoneros" (1962), "Tarahumara" (1964), "Juego peligroso" (1966) —proyectadas las tres primeras en nuestros cineclubs y la última, muy brevemente, en una "sala especial"—, "Paradiso" (1969), "Mecánica nacional" (1971), "Presagio" (1974) y "Las fuerzas vivas" constituyen los principales títulos de una filmografía que va siendo extensa y a través de la que Alcoriza parece definirse hacia un cine satírico que, recogiendo con un humor corrosivo las costumbres típicas de numerosos personajes, pone en evidencia diversas constantes de la sociedad mexicana.

No otro es el marco de "Mecánica nacional", donde se caricaturizan por la vía de la farsa y del esperpento los comportamientos tradicionales de una pequeña burguesía ciudadana: machismo, represión sexual, discriminación de la mujer, culto de la maternidad, superstición religiosa, consideración ceremonial de la muerte, fanatismo, obsesión por la comida y la bebida... Poniendo en juego una amplia galería de personajes representativos que se concentran para festejar la llegada de una importante carrera automovilística, Alcoriza monta un "akela-

TELEVISION

Mercero está triste

Una parábola más sobre lo desquiciado que está el mundo, sobre lo terrible que somos los hombres y sobre la pérdida de la espiritualidad en la sociedad de nuestros días. Una nueva parábola de las muchas que, con el tufo habitual de un cristianismo mal entendido (es decir, entendido en su aspecto de buenos sentimientos y corazones en gracia) no se plantea las razones que pueda haber en nuestro mundo para que se haya perdido el mínimo de justicia para sobrevivirla. Porque no son "los hombres" en un sentido generalizado quienes han construido las condiciones que han hecho de nuestro mundo ese algo tan triste como para que hasta la Gioconda lllore: son "algunos hombres", los que disponen de unos medios de acción que puedan obligar a los demás a ser reducidos a objetos de consumo y trabajo... "La Gioconda está triste", el

programa televisivo que Antonio Mercero ha dirigido de cara a obtener el premio del inmediato festival de Montecarlo, es, en este sentido, como su programa anterior "Los pajaritos", una expresión de sentimientos buenos, dulces y blandos, pero carentes de rigor y hasta de pensamiento. "La cabina" era, por el contrario, un programa mucho más defendible: su parábola carecía del "mensaje" preciso que aquí se quiere establecer. La abstracción permitía al espectador una interpretación personal. En "La Gioconda..." se concretan algunas de las noticias que producen la tristeza a Monna Lisa (como los niños libaneses). Y es entonces cuando se ha caído de lleno en la falsa denuncia social que tanto prolifera en el cine de hace cuarenta años.

Lógicamente ello viene acompañado de una realización gris y falta de imagina-

ción. Si la parabolita con la que arranca la historia no es suficiente para cubrir cuarenta y cinco minutos de programa, se hacen menos o se inventan cosas; pero resulta difícil aguantar a unos actores mal dirigidos que nada tienen que decir y nada dicen empeñados en rellenar el tiempo necesario. Ni puede suplirse el resto remitiéndose a películas ya conocidas como "Zabriskie Point" o "El planeta de los simios".

"La Gioconda está triste", para haber alcanzado el grado de espectacularidad pretendido, debía haberse desmadrado, como lo hubieran hecho un Welles o un Kubrick. Esta media tinta de un alto presupuesto que sólo sirve para retratar típicamente París y Londres (y sintetizar con ellos "al mundo entero") podía haberse ahorrado o haber llegado a extremos delirantes. La mediocridad es lo discutible. ■ G.

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"

Quando 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