

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