

pio de la película y no hay posibilidad de engaño: en ningún momento Truffaut pretende ir hacia complejidades más subterráneas. Su concepción es epidérmica, como epidérmica han sido también los homenajes que en sus películas anteriores ha realizado.

Cara y cruz de un film que tiene su trampa en su propia fascinación. Si fue la ternura una de las constantes ideales para describir el mejor Truffaut del principio, también es ahora la que puede usarse para definir su imposibilidad de avanzar. Aun cuando a ella se haya ido añadiendo un sentido del humor que en «La noche americana» forma ya un eje básico. Ternura y humor que añaden a esta película —diferenciándola de otros análisis más serios del mundo del cine, o del espectáculo en general, como pueden ser «Ocho y medio», «Eva al desnudo», «La actriz», y en otra medida «Cantando bajo la lluvia» o «Dos semanas en otra ciudad»... una duda que también juega en la fascinación y la repulsa que, a mí al menos, motiva «La noche americana»: ¿este documental gigantesco sobre el rodaje de una película es un homenaje al cine, en abstracto, o un homenaje preciso al propio Truffaut y a su particular concepción del medio cinematográfico?

De cualquier forma, este crítico (?) —que confiesa haber sentido un a veces inevitable entusiasmo durante la proyección— cree que «La noche americana» sería una película mejor juzgada por quienes no identifican fácilmente el mundillo rodado. Un profesional del cine —y, en alguna medida, un crítico lo es— volcará durante la proyección elementos que no surgirán espontáneamente de un profesional de otra materia opuesta. Las miles de ideas sugeridas en la película (que podrían hacer interminable el comentario sobre ella) partirían

en este caso de un interés por el medio que unos ojos más objetivos interpretarían de manera diferente. Se abre, pues, un paréntesis para volver quizá con más distanciamiento a hablar de esta película en ocasión más lejana. ■ **DIEGO GALAN.**

Un descuidado bloc de notas

Con catorce años de retraso nos llega «A double tour», tercera obra de la amplia filmografía de Claude Chabrol. En 1965, la FilMOTECA Nacional la incluyó en su ciclo dedicado a la «Nouvelle Vague», y críticos como Claudio Guerin, José Monleón y José Luis Egea señalaron ya entonces su escaso interés. Tal juicio sigue siendo válido, aun cuando la evolución posterior de Chabrol haya enriquecido esencialmente una trayectoria que, en aquellos momentos, se hallaba en la «impasse» marcada por films de tan escaso vuelo como «El Tigre», «Marie Chantal contra el doctor Kha» o «El Tigre se perfuma con dinamita» (1964-1965). En este sentido, el único atractivo hoy de «A double tour» se centra en su carácter de borrador, de descuidado bloc de notas en el que ya aparecen varios de los temas que su autor desarrollaría en su etapa más reciente, dentro de la que «El carnicero» (1969) y «Al anochecer» (1971), siguen figurando como puntos culminantes.

Atractivo, pues, para los estudiosos chabrolianos en mucho mayor grado que para el espectador normal. Unos y otros tienen que sufrir la presencia en el Galileo madrileño de una copia indigna de ser presentada en cualquier sitio y más en un cine de estreno a ochenta y tres pesetas butaca. Los ocho minutos que faltan a la película, creo que esta vez son atribuibles a los continuos saltos de imagen, a los pla-

nos que se come cada cambio de rollo y, quizá, a una excesiva velocidad de proyección. Es decir, que ni siquiera los estudiosos pueden realizar su trabajo con un mínimo de garantías. Porque así resulta difícil analizar el contraste establecido por Chabrol entre una temática sombría y cerrada y el ambiente brillante, vital, de la Provenza francesa. O su utilización del color (foto de Henri Decae), en la primera vez que un miembro de la «Nouvelle Vague» se permitía el lujo de escapar del blanco y negro. O de su sentido del montaje. O de la relación cámara-actor, dentro de las que —transgrediendo las normas ortodoxas— los jóvenes realizadores franceses iban a formular buena parte de sus innovaciones.

Si en «Le beau Serge», su primera película, Chabrol se detenía en un medio rural para pasar al París de la Sorbona y Saint-Michel en «Les cousins», en «A double tour» es la burguesía de provincias la que retiene su mirada. Un solo día basta para dejar a las claras las motivaciones morales de un mundo que se rige por la hipocresía, por la obsesión de mantener las apariencias y evitar el escándalo. Como recipiente perfecto de dicho nivel moral, está la familia, cuyos miembros o se odian entre sí o se muestran insatisfechos de una convivencia que no sirve más que para ocultar «bajo doble llave» los verdaderos problemas que les afectan. La llegada de un «elemento provocador» —el novio de la hija, Laszlo Kovacs, seudónimo que utilizaría el Michel Poiccard del posterior «A bout de souffle» godardiano— supone el desvelamiento de unos conflictos que tienen como eje esencial la relación erótica del padre con una joven pintora italiana que vive en el chalet vecino. Relación aceptada, siempre que no destruya la sacrosanta cohesión externa familiar.

Y que, tras una bastante terrible escena de odio matrimonial, un crimen viene de alguna forma a restablecer.

Burguesía, familia, dificultades de convivencia de una pareja llena de hostil aburrimiento, asesinato equilibrador, dominio de la apariencia, crítica de una moral, análisis de determinados supuestos éticos, planteamiento de la culpabilidad, fascinación por una belleza que se acaba destruyendo... todas las que, diez años después, serían grandes constantes de la temática chabroliana, surgen ya aquí, pero en bruto, sin estilizar, con torpeza, casi groseramente. Sin embargo, resulta curioso comprobar cómo el film de Chabrol más similar a «A double tour» es «Doctor Casanova» (1972), también con Belmondo. ¿Se cierra el ciclo? El automimetismo de «Les nocces rouges», de esta misma temporada, no nos da por ahora la respuesta. ■ **FERNANDO LARA.**

La estilización del «western»

La revisión que del género del «western» vienen realizando los nuevos autores que se acercan a él, no atenta nunca contra los elementos «poéticos» que, en líneas generales, siempre ha contenido, sino sólo contra su forma de expresión y, por lo tanto, contra la carga ideológica que generalmente ha caracterizado la corriente más habitual del género.

Peter Fonda, en su primera película como realizador —«The hired hand» (1971), traducida en España como «Hombre sin fronteras»—, insiste en esta renovación del género, tratando de crear, a partir de una «obra de autor» —por lo tanto, libre de condicionamientos de género y de políticas de productoras—, una película que conecte exclusivamente con sus inquietudes personales y que tome del género clásico sólo aquellos elementos

ambientales que lo hagan reconocible. Ya Sam Peckinpah, con «Grupo salvaje», «La balada de Cable Hogue», «Duelo en la alta sierra» o «Junior Bonner», prescindía de los clichés tradicionales, ofreciendo una nueva vía de comprensión de la historia del Oeste. La postura crítica de Peckinpah con respecto al propio género, ofrecía una posibilidad revulsiva, que venía luego aumentada por su particular punto de vista dramático; es decir, la negativa a continuar los moldes es ya, por sí sola, una definición del autor.

Situación en el que podría estar incluido Peter Fonda, aunque en lo que en su caso ocurre sea notablemente diferente al de un Peckinpah, en función de los resultados. La película de Fonda podría entenderse como una composición genuinamente poética (sin que ello implique de momento una consideración sobre la calidad de su «poesía») que intenta sintetizar los elementos más característicos del «western» sin servir a una narrativa convencional. Dos hombres sin destino determinado, rodeados de un paisaje con entidad propia y cuya significación tiene carácter de protagonista; dos hombres que se encuentran inmersos en un mundo de violencia, a la que no recurren más que en caso de inevitable necesidad, pero a la que tampoco pueden marginarse, ya que es un determinante del momento que viven.

«Hombre sin fronteras» estiliza sus términos hasta convertirlos en elementos abstractos, y supone que pese a las intenciones de Fonda en caracteres atípicos. La trasposición del mundo de esta película a una problemática de nuestros días, es fácilmente concebible en el plano de las intenciones del director, pero su realización se aleja de esta posible trasposición en un plano dramático, precisamente a

causa de los ingredientes que Fonda ha utilizado para ese fin. Los términos «poéticos» de su narración —que convierten la película antes en un «spot» publicitario que en un elemento dramático—, acaban por alejar el interés de lo que se narra y limitarlo a la posible belleza de los encuadres o los efectos fotográficos. Sólo la consideración total de la obra hace comprensible su significado, pero su desarrollo no acerca nunca a este plano de las intenciones, sino al de la conjetura y, en su caso, al del aburrimiento.

Lo que no deja de ser lamentable, por cuanto Peter Fonda, en su política de producción mantenida hasta la fecha —«Easy Rider», película clave hace tres años, al parecer nunca será exhibida en España—, ofrecía un interés como autor, que, sin duda, será recuperable en sus próximas realizaciones. ■ **D. G.**

TEATRO

«La cocina», un espectáculo importante

Nombre fundamental dentro de los «young angry men» británicos, Arnold Wesker escribió «La cocina» («The kitchen») en 1959, como paréntesis de la trilogía compuesta por «Caido de gallina con cebada», «Raíces» y «Estoy hablando de Jerusalén» (1958-1960), y previamente a «Patatas fritas a voluntad» (1962). De ellas, sólo «Raíces» había accedido a los escenarios comerciales españoles; con catorce años de retraso nos llega «La cocina» tras diversos intentos fallidos de repre-