

sido representadas en Tokio como «obras modernas». ¿Puede una obra ser, a un tiempo, un No y, formalmente, una obra moderna?

Supongo que este punto habrá sido amplia y apasionadamente discutido por la crítica japonesa. Y, quizá, sin llegar a solución alguna. Porque si resulta arcaico ponerse a hacer en el siglo XX un teatro con las formas —entonces vivas— del siglo XIV, tampoco está claro que aquella visión del mundo pueda expresarse con el estilo de Anouilh o de Priestley, pongamos por caso.

Las seis obras del volumen, tituladas «Sotoba Komachi», «El tambor de Damasco», «Kantans», «Lady Aoi», «Hanzo» y «Dijoji», constituyen un buen material, no sólo para el estudio del No, sino de los problemas que plantea el rescate de una noción mágica del mundo en el marco de una cultura y de un teatro que responden ya a otros imperativos. Todo ello dentro del conflicto general —aquí lo vivimos, a veces, desde «el otro lado»— entre el pensamiento oriental y unas formas de expresión generadas por el racionalismo europeo. ■ J. M.

La estratificación social española

«En Motril, el que tiene cien marjales tiene siempre razón». Esta frase, pronunciada hace varios años por una alta personalidad de la localidad azucarera andaluza, precede al estudio que sobre desigualdades regionales y estratificación social incluye José Cazorla en su reciente libro «Problemas de estratificación social en España» (1). La frase es válida aplicada a las personas y, tal vez, a las regiones, a la vista de cómo se va configu-

rando el llamado desarrollo español.

Cazorla considera diez grandes regiones: Noroeste (Galicia), Norte-Cantábrica (Asturias, Santander, el País Vasco y Navarra), Aragón, Cataluña, Centro-Norte (León y Castilla la Vieja), Centro-Sur (Castilla la Nueva y Cáceres), Levante (Valencia, Murcia y Albacete), Andalucía Occidental (Badajoz, Huelva, Sevilla, Córdoba y Cádiz), Andalucía Oriental (Almería, Jaén, Granada y Málaga) y Canarias. Nada aclara sobre la inclusión de Baleares: quizá Cataluña, en cuyo caso la denominación de Levante (con frecuencia tan desafortunadamente empleada en lugar de País Valenciano) queda rara, considerada desde las islas, porque de allí sería Poniente.

Utilizando datos de la «Encuesta de Presupuestos Familiares» (1964-65), del Instituto Nacional de Estadística, establece este orden: Cataluña, Norte-Cantábrica, Aragón, Canarias, Levante, Noroeste, Centro-Norte, Centro-Sur, Andalucía Oriental y Andalucía Occidental. Para llegar a ello compara la estratificación social de cada región con la correspondiente nacional, distribuyendo la población en cinco grupos de acuerdo con los niveles de renta anual (menos de treinta y seis mil pesetas, treinta y seis mil-seisenta mil, sesenta mil-ciento veinte mil, ciento veinte mil-doscientas cuarenta mil y doscientas cuarenta mil o más). De la comparación resultan, entre otras, estas características: Centro-Sur, mayor desequilibrio distributivo que el correspondiente a España, con escasa clase media; el Centro-Norte es semejante a él, aunque existe menos clase alta y algo más de clase media; mejor distribución que la española en el Noroeste, pero todavía con poca clase media; en Levante ve el autor

«la posibilidad de mayor dinamismo», porque los intervalos medio y medio superior son superiores a los nacionales, y el inferior, más reducido; Aragón tiene mejor distribución que España, y Cataluña es «la más igualitaria de las distribuciones», seguida de cerca por la Norte-Cantábrica; Canarias mejora, según estas conclusiones, la distribución nacional, lo que no logran, en cambio, las dos Andalucías, Oriental y Occidental, esta última la peor situada de todas, siendo «el único caso de región española en la cual el intervalo de menos de treinta y seis mil pesetas es el que abarca a más porcentaje de población».

En el trabajo siguiente («Las regiones proletarias, 1970»), aplicando algunos de los indicadores señalados por Alfred Sauvy como determinantes del subdesarrollo (crecida natalidad, escasa alimentación, analfabetismo, excesiva población agrícola, paro, etcétera), y considerando ahora diecisiete regiones (disparidad que impide comparaciones con el trabajo anterior), establece nuevas clasificaciones. Por ejemplo, la de «bienestar social», que queda así: Madrid, Cataluña, Vascongadas, Navarra, Baleares, Valencia, Canarias, Asturias, Aragón, Castilla la Vieja, Murcia, Andalucía Occidental, Andalucía Oriental, León, Galicia, Castilla la Nueva (sin Madrid) y Extremadura. En otra gradación, esta vez por actividad socioeconómica, Baleares salta al primer puesto, seguida de Madrid, Asturias, Vascongadas y Cataluña. Andalucía Occidental pasa al último lugar.

En los cinco trabajos restantes, relacionados todos con el tema común de la estratificación social, Andalucía es tema dominante en dos. En el primero de todos, dedicado a la

estratificación social en 1957, se particulariza al final sobre la región andaluza. Hay también un trabajo exclusivamente dedicado a la práctica religiosa en ella, donde «existe una estrecha relación entre la posición social y la práctica religiosa». Este estudio y otro sobre burocracia y estratificación social son seguramente los de más interesante lectura, porque la menor extensión del colectivo estudiado permite más profundas y jugosas conclusiones. La relación de funcionarios y estratificación social tiene una aplicación práctica en el análisis de dos encuestas sobre Vizcaya y Granada, elegidas como representativas de provincias desarrollada y subdesarrollada, respectivamente. Cazorla concluye que «hay mayor desnivel, con respecto a la población media, en favor de los funcionarios de Granada que en los de Bilbao, quienes incluso parecen encontrarse ligeramente por debajo del nivel económico medio de su respectiva población activa»; en Granada, por el contrario, hay «un menor nivel económico de la población media».

Este relativo predominio sureño se explica por la dedicación del autor al tema, su lugar de residencia (es profesor en la Universidad de Granada) y por un saludable interés hacia la temática andaluza, despertado en los últimos años, como ya ha señalado el propio Cazorla en otra ocasión (2). ■ VICTOR MARQUEZ-VERIEGO.

(2) «El interés que en estos últimos tiempos se ha despertado en torno a Andalucía y su grave problemática socio-económica se refleja en el hecho de que sólo en el periodo 1965-72 se han publicado no menos de quince libros en torno a ella, además de numerosos artículos en revistas profesionales y otras de mayor difusión popular» («El medio rural andaluz y sus élites», «Boletín Informativo de Ciencia Política», número 9, abril 1972).

CINE

Un homenaje al cine

Se ha dicho ya muchas veces que Truffaut es, entre todos los componentes de la anciana «nouvelle vague», quien más entusiasmo siente por las formas y los mitos del cine. Sus interminables horas en la cinemateca de Henri Langlois, sus libros apasionados, sus homenajes continuos a los autores clásicos de la cinematografía, le configuran como un mitómano del cine, que aunque no llega a discriminar más que en la forma el valor de unos autores con relación a otros (y, por lo tanto, a poseer una visión crítica con respecto al medio que tra-

homenaje al propio cine para plantearse llanamente el juego de su evidente pasión. Rodar el rodaje de una supuesta película permite exponer las pequeñas miserias —y con ello, también la grandeza— del cine por dentro, del que el público acomodado fácilmente en su butaca desconoce la savia. La descripción de un rodaje posibilita todos los homenajes que Truffaut insiste en hacer, y por encima de todos, el gran homenaje al propio cine, a su mecanismo vital, a su existencia y sus «tics» más constantes.

Surge así la película que, sin duda, entusiasmará a los cinefilos de todo el mundo. Sobre todo, a aquellos que, como Truffaut, «sienten» el cine en su propia forma, sin plantearse más allá los problemas que lo condicionan realmente. Porque, en su tierno homenaje, Truffaut ha querido hacer un «divertimento» pacifista que sea como una pausa en el camino de los profesionales. La pausa



«La noche americana» («La nuit américaine», 1973), de François Truffaut.

ta), es el alumno admirado que ha aprendido de memoria el lenguaje tradicional que el cine ha creado desde sus comienzos.

Si hasta este momento las referencias en el cine de Truffaut eran fundamentales, su última película, «La noche americana», es ya el punto culminante de su fascinación. En esta ocasión, Truffaut ha eliminado cualquier factor que haga indirecto el

que refresca, que se permite unos guiños cómplices y que hará saltar de júbilo a los que puedan reconocerse en el simple enamorado que se expone. Simplicidad que, sin duda, llega a la superficialidad. «La noche americana» no supera los tópicos habidos y por haber en la concepción inmediata del fenómeno cinematográfico. Pero, seguramente, esto está expuesto con claridad desde el princi-

(1) Edicusa, 1973.

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 Filmotheca 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-