

mo si fuesen robots a los que se acaba de dar cuerda; en este vértigo al que el hombre se ha sometido para no darse tiempo a preguntarse sobre una serie de cuestiones fundamentales, incluso un personaje de la trayectoria y características externas de Monsieur Hulot —parece decirnos Tati en «Tráfico»— es engullido, queda asimilado sin remedio. Visión que resulta, al mismo tiempo, pesimista y lúcida; pesimista en cuanto supone la llegada al fracaso de un tipo de individualismo mantenido por el mismo Tati como válido a lo largo de su obra anterior, en la que «Playtime» —separada de «Mi tío» por nueve años y ninguna película intermedia, no se olvide— supone un importante punto de inflexión; lúcida por lo que significa de aportación (discutibilísima en el sentido final que lo hace Tati) al convencimiento de que ese individualismo está ya condenado históricamente por lo que supone de regresión antidialéctica.

De cualquier forma, el autor de «Jour de fête» no deja de estar ligado a un costumbrismo que, en el caso de «Tráfico» (1971), evoluciona ligeramente hacia un cine de observación, hacia una «escuela de la mirada» —aprovecho el término, no su significado estético concreto—, cuya voluntaria insuficiencia puede causar cierta simpatía, pero poco más. Aunque el nombre del documentalista holandés Bert Haanstra no apareciese en el genérico como colaborador de Tati, resultaba fácilmente adivinable su influencia en este «voyeurismo» tan agradecido. Y excepto en los instantes en que esa estructuración del plano a la que me refería en las primeras líneas nos deja adivinar la existencia de un autor, cuando menos personal, cuando menos poseedor de un determinado estilo, el noventa por ciento de «Tráfico» —disminuida aquí en longitud— se mantiene a un más bien aburrido nivel observativo de simple presencia de objetos y personas, ausentes casi por completo de un conflicto dra-

mático que las entrelace. La estupenda banda sonora —que el doblaje se encarga de destrozar en buena parte— y unos cuantos «gags» inteligentes no llegan a impedir la añoranza por un cine, llamémosle cómico, que —hoy por hoy y salvo Jerry Lewis— parece inviable. ■ FERNANDO LARA.

Tradición más astucia, así es Clément

Antes de ir a ver «La mansión bajo los árboles», la última película de René Clément que se estrena en Madrid, se sabe ya que, sea lo que sea la historia o la intención de Clément al hacer la película, ésta tendrá una impecable factura técnica, una muy precisa exactitud de los términos usados en la narración y bastante seriedad en su tratamiento. René Clément, el autor, entre otras, de «Juegos prohibidos» y «A pleno sol», ha sido siempre, incluso en sus obras más discutibles y rimbombantes como «¿Arde París?», un sobrio y hábil narrador.

Su tradición cinematográfica —su carrera, su obra, su figura ante el público francés lógicamente chauvinista— le obliga a mantener esa seriedad no lejana a la pretendida por el famoso cine «de qualité». Una película de Clément es siempre una película sólida, y eso es una garantía ante la taquilla. Si al nombre y habilidad de Clément se une el de Faye Dunaway, actriz de escaso futuro pero mantenida por la moda, los resultados comerciales del producto son aún más seguros. Y si, para colmo, la historia a narrar tiene vinculaciones importantísimas con el melodrama, un ligero tono de film policíaco, un final con sorpresa «para, por favor, no contárselo a los amigos», y, además, algún dato perdido que plantee la posibilidad de que, en el fondo de todo, de que lo que se está tratando es de denunciar una asociación secreta y bastante perversa ella (verbigracia, la CIA) no es para dudar de que, sobre el papel, la película en cuestión sea de esas que

no se estrellan en la taquilla.

«La mansión bajo los árboles» es el resultado de estas combinaciones, aderezadas con la loyistoriana (o anonimoveciana, a gusto del consumidor) música de Gilbert Bécaud y la muy excelente fotografía de Andreas Winding. Un producto seguro que mezcla la tradición con la estética modernísima del buen

Y es que, por encima o por debajo del respeto que se tenga a la tradición de la narrativa, un buen conocedor del oficio sabrá, en su momento, sacar «más jugo» (insinuar más posibilidades, enriquecer la visión del espectador) que un bienintencionado, pero ignorante, revolucionario de la imagen. Esto, hablando, lógicamente, dentro de los ya es-



y respetable cine de nuestros días (que de todo hay, claro está, en la viña del Señor).

Justo es, sin embargo, reconocer que la habilidad y astucia de Clément —eso que se llama «oficio»— no está exento de talento. Y que, a pesar de que esta película es una de esas obras previstas para no dejar huella, él sabe cómo orientar la vulgaridad por derroteros bastante más dignos. En conclusión, «La mansión bajo los árboles» es una película sin excesiva importancia, pero prueba de que lo que importa todavía es saber contar una historia, y saber utilizar sus términos en el momento y manera adecuados. La astucia de Clément no es nada despreciable (al margen, por supuesto, de que sus películas puedan gustar más o menos), sino, muy al contrario, utilizable en muchos y diferentes sentidos. En definitiva, la sabiduría de René Clément es algo que falta a muchos realizadores de más interés apriorístico, pero que no han aprendido aún a utilizar convenientemente el valor de la imagen cinematográfica.

tablecidos cánones de comunicación cinematográfica.

Lo que es triste, de cualquier manera, es ver cómo René Clément, uno de los más interesantes valores de la posguerra, preocupado en su día por conectar con las inquietudes neorrealistas, investigador, a su modo, de un cine importante, se ha visto obligado a supeditarse a historias de corte claramente insuficiente, a productos enajenados torpemente por los posibles beneficios. Es triste comprobar cómo los industriales del cine van limitando cada día más la libertad de los autores o cómo estos van eliminando (a causa seguramente de los años) sus antiguas posturas para encerrarse en la segura comercialidad. Y es triste todo esto porque, lentamente, va limitando al cine a su condición de producto comercial.

Y, aunque algunos piensen lo contrario, ello no es consecuencia de que «se cuenten historias», sino de las historias mismas y de la manera que se cuentan. Como, por ejemplo, «La mansión bajo los árboles». ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

Peter Brook, espectador

Peter Brook, el más importante director teatral de Inglaterra y uno de los hombres fundamentales de la dirección escénica contemporánea, ha estado en Madrid una noche. Vino a ver la «Yerma» de Víctor García y las dos horas escasas que le quedaron libres las pasó en Zambra, aplaudiendo a Rosa Durán. Brook venía de París y salió, a la mañana siguiente, hacia Lisboa. No hubo tiempo para entrevistas ni, apenas, para fotografías. Si yo puedo publicar este trabajo es porque le acompañé en su corto deambular madrileño, más como amigo y guía que como periodista. Recogí, pues, sus opiniones un tanto anárquicamente, entre plato y plato de la cena, o camino del aeropuerto.

Digamos que Brook es un tipo sencillo, que jamás se empeña en decir la frase inteligente o en contar algo excepcional. El ha creado una nueva concepción en las puestas en escena de Shakespeare, desde su celebradísima de «Tito Andrónico» —de la que hablamos en TRIUNFO hace unos años, a raíz de verla, con Vivian Leigh y Lawrence Olivier en los principales papeles, en el teatro de las Naciones— hasta su reciente «El sueño de una noche de verano», que sigue en el Aldwych, de Londres, desde hace varios meses. Dirige en París una especie de seminario dedicado a la investigación de las formas expresivas que merece ser considerado como uno de los primeros laboratorios teatrales de nuestra época. Ha montado en varios países a los autores más destacados del teatro moderno. Y su «Marat-Sade», que vimos en España gracias a un minucioso registro cinemato-