

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 antidialectica.

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-

gráfico, figura entre la media docena de espectáculos antológicos de nuestra hora. Importante director de cine — recordemos su «Moderato cantabile» —, ha llevado a la pantalla más de una vez sus preocupaciones sociopolíticas. Recuerdo, por ejemplo, el film extraído de uno de sus espectáculos teatrales, el famoso «US» dedicado a la guerra del Vietnam y a la responsabilidad de la sociedad occidental; o aquel otro, concebido como una especie de encuesta, que nos entusiasmó en Venecia hace un par de años...

El hecho no es nada nuevo. La mala uva suele ser directamente proporcional al sentimiento de inferioridad; como lo es también hablar de uno mismo. Y como es evidente que Brook no tiene sentimiento de inferioridad alguno, debe parecerle lo más natural del mundo andar de un Continente a otro, dirigir aquí y allá, observar la realidad y escuchar.

Salió el tema de Inglaterra, del pesimismo que parece registrar su teatro, frente a la euforia de hace diez años, en la primera hora de los Wesker, Osborne, Arden...

—Años atrás existió en mi país una verdadera revolución, a la inglesa, ya se entiende. Se produjo una verdadera liberación de energías para transformar la sociedad. Era un trabajo que tenía y buscaba la proyección general. Hoy, aquel reformismo se acabó. Y la mayor parte de sus protagonistas están desesperados.

Recuerdo a David Mercer, el autor de «Después de Haggerty». Lo recuerdo tomando tragos, mientras me decía que Inglaterra se ha convertido en un país ridículo.

—Mercer es el caso típico de esta desesperación. Siguen los temas de antes, pero manejados con un terrible pesimismo. Cuba, el marxismo, Padilla. Y es que a mí me parece que toda su generación ha dado pruebas de talento, de imaginación, de sensibilidad, pero, también, de ingenuidad. Hoy, su desesperación tiende a hacerlos excéntricos, y la excentricidad es

una de las tradiciones inglesas.

Censura. Gobierno conservador. Angustia de Kenneth Tynan por la marcha atrás de un proceso que, tras muchos años de lucha, se había

gularmente, como una parte de nuestro trabajo de laboratorio.

Hace un par de semanas hablamos, precisamente, de «Kaspar» en TRIUNFO. La obra, del mismo autor que



Brook, con Nuria Espert, en la escenografía de «Yerma».

resuelto, en la etapa de Wilson, con la supresión de la censura.

—En efecto, existe un retroceso en este punto. Está ligado al retroceso general. Se van creando comités de censura y poco a poco empieza a perderse la situación conquistada.

Brook y su investigación. Tan pronto parece esperar todo de la palabra como se plantea la creación de espectáculos en los que el valor conceptual del lenguaje pase a segundo término. Sabido es que en sus seminarios trabajan actores de varios países y que se ha hablado de crear espectáculos en los que cada uno conservaría su idioma, lo que equivaldría, desde la recepción del espectador, casi a que no existiera ninguno.

—Lo último que hemos hecho ha sido «Kaspar», de Peter Handke. La ofrecemos irre-

«El pupilo quiere ser tutor», es, precisamente, un trabajo sobre la significación del lenguaje como medio de comunicación. La palabra aparece como un vehículo de domesticación y de adaptación al orden establecido. El hombre se convierte en un portador de frases y, por lo tanto, de ideas ya hechas. ¿No es del todo lógico que «Kaspar» haya sido un material de trabajo para la investigación de Peter Brook?

Al director inglés parece interesarle esta investigación por encima de cualquier otro trabajo teatral. Delante de mí reitera a Nuria Espert una invitación para que se incorpore al grupo. Hablan del próximo mayo, antes de la posible gira de «Yerma» por Latinoamérica. Luego, nos enteramos de que el viaje a Lisboa de Brook está también relacionado con esta investigación.

—Uno de mis colaboradores está trabajando con un reducido grupo en Lisboa. Le prometí pasar con ellos una semana. A eso voy a Portugal

Por la noche, después de la función y de atender a varios periodistas reunidos en el vestíbulo de la Comedia, Brook se fue a Zambra. Allí se entusiasmó con Rosa Durán y con el cuadro de viejos cantaores.

—Yo recuerdo a Pastora Imperio. ¿Todavía balla? La vi hace pocos años. Ya debía ser una mujer muy anciana; pero movía los brazos de un modo formidable. Rosita Durán me parece una bailaora excelente, con mucha pasión y una técnica extraordinaria.

La atención de Brook es total. Es seguro que los ritmos y los sonidos del cuadro le están sugiriendo una serie de asociaciones teatrales.

Al día siguiente, a mitad mañana, viaje hasta el aeropuerto. Nuestro último tema, abordado con cierta timidez, porque las circunstancias hacen antipático el elogio, es «Yerma».

—Me ha parecido un espectáculo muy hermoso. Conoz-

co el trabajo de Víctor García desde hace tiempo y lo sigo con mucho interés.

Luego, por Armando Moreno, sabemos que Brook ha solicitado más de una vez la colaboración de Víctor García en sus trabajos de investigación. También nos enteramos de que la escenografía de «Yerma» no cabe, en las condiciones deseables, en el escenario del Aldwych, donde se celebra el Festival de Londres, y que quizá la opinión de Brook, que es uno de los directores de la Royal Shakespeare Company, influya para que la obra pueda ser montada en otro local más espacioso.

Y Brook, sonriente, cruza la barrera de los viajes internacionales.

(Al levantar el brazo para el último saludo, nos acordamos, sin saber exactamente por qué del Brook que, hace unos años, vimos saludar en París a cuenta de «El balcón», de Genet, o de «El sargento Musgrave», de Arden, que montó para la combativa y hoy desaparecida Françoise Spira.) ■ J. MONLEON.

EL DESCANSO SEMANAL

Por fin, el 10 de febrero se firmaron todos los acuerdos entre empresarios y actores, de manera que éstos lograron definitivamente su justo día de descanso semanal. En la última asamblea se discutieron ya poco estos puntos, dados por resueltos, para pasar a plantear de una manera consistente las fórmulas a utilizar para la creación de una autónoma Asociación de Actores, que les permita reunirse y discutir abiertamente sus problemas. La victoria lograda en la reivindicación del descanso semanal ha animado a esta profesión débil y desunida a continuar sus reuniones y clarificar continuamente sus situaciones laborales. En la última de sus reuniones se dio lectura a un telegrama procedente de Italia firmado por Age, Amidei, Ferreri, Gassman, Loy, Maccari, Mastroianni, Monicelli, Petri, Piero, Rosi, Scarpelli, Scola, Sordi, Tognazzi y Vittì, y cuyo texto decía: «Actores, directores y escritores del cine italiano, solidarios con vuestra lucha. Auguramos pleno reconocimiento derechos dignidad y trabajo en un cine y teatro digna tradición cultura ibérica». Fue recibido con grandes aplausos. La confirmación, aunque sólo fuera a título vanidoso y espectacular, de que estas reuniones eran comprendidas por los profesionales extranjeros, dio nuevos ánimos a estos actores españoles, que aprendieron por fin en sus reuniones a planificar lógicamente las posibles soluciones de sus problemas. ■ G.