

noticia sobre el origen de ese lenguaje. Para empezar por lo último, su lenguaje procede de las manifestaciones comunicativas más populares y plebeyas del mundo de hoy; no sólo las procedentes de la civilización de la imagen propiamente dicha —de las publicaciones gráficas, del cine, de la publicidad—, sino de la auditiva y fonemática —la radio, el disco, etc.—, que tiene una inmediata traducción plástica. Pero no sólo viene de ahí su iconografía. Viene también de nuestra cultura de la imagen: de lo que está hecho por la historia y está decantado por ella, desde el Bisonte de Al-

tamira hasta las últimas manifestaciones del arte, pasando por Velázquez. Lo primero es, para denominarlos rápidamente, «cultura plebeya»; lo segundo, lo que se suele llamar, con palabra mayúscula, «Cultura». El «Equipo Crónica», que no es nada culturalista, sino todo lo contrario, con el fin de perderle todo el respeto a esa cultura, empieza por quitarle su jerarquía, igualándola con la otra, con la de la plebe. Así, en el repertorio de sus imágenes, muchas de las cuales son descaradamente heredadas de la iconografía clásica, no tendría nada de extraño que viésemos convivir

en un mismo ámbito una princesa velazqueña con Urtain, o que un príncipe de la casa de Austria se calzase unos guantes de boxeo. Todo ello, además, igualado por una técnica que, con toda deliberación, sintetiza clarosucos y veladuras con dicción cartelaria. Y, al mismo tiempo, pueden convivir también en esos ámbitos muchos productos culturales de hoy, sobre todo los procedentes del campo pictórico: Saura, Millares, Vasarely, etcétera.

Aparentemente, todo lo que hace el «Equipo Crónica» parece una incitación a la barbarie. Y lo es, en cierto modo. Pero, en definitiva, eso significa una lucha contra otra barbarie de peor especie: la de la deificación de la cultura; la del culturalismo en estado puro. Ellos saben que determinado tipo de cultura deificada puede ser colaboracionista; que Mozart puede oírse muy bien en los campos de exterminio... Y no: ellos votan contra eso, acercando eso a las manifestaciones de la plebe, que es una manera de incrustar a la cultura en la vida. Por cierto que por ahí van también los jóvenes de la exposición de Adriá, Boix, Heras y Armengol... Pero me he quedado sin espacio para comentarlos. Quéde-se ello para la semana que viene. Me faltaba añadir que el «Equipo Crónica» lo componen Manuel Valdés y Rafael Solbes. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.



"El expresionismo en la calle" ("Equipo Crónica").



"Summa Artis" ("Equipo Crónica").

## CINE

### El fracaso de un individualista

El máximo interés del actual cine de Jacques Tati radica en un elemento de carácter lingüístico: su estructuración del plano, receptor de múltiples pequeñas acciones y no simple fragmentación de

la realidad. En cuanto que la imagen fílmica nos propone una visión determinada del mundo, en su elaboración caben múltiples puntos de partida, esquematizables en dos esenciales: el de aquellos cineastas que tratan de conectar con lo real por medio de una selección de los elementos de la realidad que puedan resultar más significativos o, cuando menos, indicativos, y el de aquellos otros autores que toman muy diversos datos, quizá secundarios e incluso incoherentes en su apariencia, para que su yuxtaposición consiga darnos una imagen no ya convergente sino paralela con la realidad, de tal forma que si ésta no aparece en un primer grado de análisis, sí lo hace desde el punto y mo-

do y a un mismo tiempo, y que con mucha frecuencia desemboca en el caos. Monsieur Hulot, perdido en el laberinto de las modernas oficinas y en calles dominadas angustiosamente por rascacielos («Playtime») o sometido ahora al mundo inconexo de los hombres-coche («Tráfico»), no es nunca un ser aislado que por sí solo consiga —al estilo de los grandes cómicos americanos— dar al espectador un reflejo de la sociedad en que vive; es, por el contrario, una pieza más —con mayor realce, eso sí— de un confuso tablero, dentro del cual pululan multitud de fichas humanas, que a toda costa quieren desarrollar el papel que les ha sido otorgado. Porque si en «Mi tío» estaba muy claro el



"Tráfico" ("Trafic", 1971), de Jacques Tati.

mento que el espectador sepa salvar intelectualmente la distancia que separa ambas líneas paralelas. Sería la diferencia entre un realismo a ultranza y una ficción realista, partiendo de la base de que toda expresión artística conecta, al nivel que sea, con la realidad de una manera inexorable.

Evidentemente, Tati pertenece al segundo grupo de creadores. La riqueza de su imagen (de forma especial cuando utiliza planos de conjunto o generales) no se produce, pues, a partir de su significatividad, sino de su carácter sintético, de amalgama de personajes y acciones que se desarrollan en un mismo espa-

enfrentamiento de dos mundos (el campechano, tradicional y lleno de sentimiento de Monsieur Hulot contra el frío, mecánico y formalista de su familia, hallándose el sobrino como elemento de tensión entre ambos), ahora lo que Tati desea a toda costa es ofrecernos la imagen de un caos, de una ceremonia de la confusión, en la que también su personaje participa plenamente. En esta torre de Babel cotidiana que es nuestra civilización occidental, llena de gente que se traslada de un sitio a otro sin saber muy bien dónde va, que mima la comunicación pero jamás la efectúa, que hace multitud de cosas a un ritmo mecánico co-

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-