

NADA DE RARO que cuando se acerca el fin de semana, Enrique Noisvander y su Compañía de Mimos decidan planear un asoleado descanso en alguna playa, lo que, lógicamente, jamás se cumple. El grupo batió el record de actividades este año y, trabajando a todo pulmón, presentó dos ciclos de programas para *Lunes Especiales* de C-13 (siete presentaciones), dio una mano también a teleteatros, ilustró charlas sobre las pantomimas en algunas comunas de Santiago y montó un frustrado "Remate a Chile", espectáculo para teatro que murió antes de nacer por falta de sala. Y como si fuera poco, se apronta ahora para estrenar *La historia del soldado*, de Ramuz, con música de Stravinsky, en una producción conjunta con el Departamento de Música de la UC.



Cristián Torrente

MIMOS EN ACCION
Matrimonio promisorio con la pantalla

Noisvander

El imperio del gesto

Los mimos nacieron como compañía independiente y sufrieron las penurias económicas del caso. Debutaron hace cinco años en TV: en la casa del enano Colorín, donde introdujeron su variada gama de movimientos, bailes, gestos de asombro o tristeza y todo tipo de morisquetas para ilustrar cuentos, adivinanzas y puzzles del espacio infantil *Colorín Colorado*. Un poco ante el asombro de los mismos telespectadores, desplazaron lentamente a *Bugs Bunny* y a los títeres, conquistando sus propios admiradores sin necesidad de pronunciar palabra alguna. También fue una buena escuela de aprendizaje para el propio Noisvander: "Me sirvió para descubrir trucos y recursos de la TV. Nosotros ya nos sentíamos ancianos como mimos, pero la presencia de las cámaras nos impulsó a continuar en la búsqueda de un nuevo lenguaje expresivo".

Aspiración cumplida

Este entrenamiento dio sus frutos el año pasado, cuando requeridos por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la UC repusieron *Historia de mi ciudad*, crearon *Historia de la mujer* y conquistaron contrato con Decoa para 1970:

—Se concretó así una vieja aspiración. Liberados del fardo económico (un aparato productor se encargó de

máscaras y vestuario), pudimos crear espectáculos libres, de búsqueda y constante experimentación, y además encontrar una fuente de trabajo segura.

Descontaminación y búsqueda

Rocío Rovira, Jaime Schneider ("veteranos" de la Compañía), Cristian Michaelson, Gloria Romo y Mario Rojas tienen su base de operaciones en la propia casa de Noisvander en Villavicencio. Allí se reúnen a diario para dar forma a las ideas propuestas por el director, aportando movimientos, gestos y desplazamiento por el escenario.

El traslado de los mimos a la TV significó un vuelco en el lenguaje del grupo:

—Acostumbrados a sentir la respiración del público, y a crear espectáculos en los que reinaban en forma absoluta el gesto y el movimiento, debimos simplificar y recurrir a narradores que sirvieran de enlace y ahorraran esfuerzos superfluos. Con sólo pronunciar una palabra nos ahorrábamos varios segundos del espectáculo. La TV nos obliga a armar programas en pedacitos, que se enriquecen con efectos de cámara, telecine y diapositivas. Lo que no significa que los mimos disminuyan sus posibi-

lidades expresivas; al contrario, algún día hablarán ellos también.

Para Noisvander esta política de apertura a otros medios obedece a razones muy claras: "Al principio fuimos un grupo aislado, porque evitábamos la contaminación con cualquier otra expresión artística. Una vez que el mimo se convirtió en tal, con una formación sólida, vino todo este afán de experimentar y la "contaminación voluntaria".

Pero no sólo se quedaron en la forma: también hubo variación en los temas, que de leyendas cuentos e historias fantásticas se transformaron en sátiras a costumbres, taras y virtudes de la sociedad chilena. Así surgieron *Por qué somos así*, *Ob los deportes* y *Na que ver*, espectáculos en los que predominó el enfoque crítico (pertenecen al ciclo proyectado en abril en *Lunes Especiales*). También se exhibió una adaptación de *Cataplum* (o *De cómo aprendí a reírme de la historia*), que no resultó tan divertida como su título, pues culminó en un nuevo episodio, alusivo a la guerra de Vietnam.

Si tuviera que montar un último espectáculo para TV, Enrique Noisvander no vacilaría en elegir algo como la historia del cine, o la historia de Chile contada a su manera. Son las obsesiones que rondan al mimodirector. Por el momento deberá contentarse con otra historia, la del soldado ("Es un trabajo de chinos, porque exige ceñirse a un cuento y generalmente no trabajamos con textos"), que pronto se estrenará.

LUISA ULIBARRI ■

Hace dos años, Sergio Vodanovic (Nos tomamos la Universidad) visitó la Yugoslavia de sus antepasados y conoció a Mira Trailovic, directora de Atelier 212, el más famoso y activo teatro de vanguardia de Belgrado. Ella inmediatamente le habló de un seminario que pocos días antes se había realizado con Grotowski. "¿Y quién es Grotowski?", preguntó el dramaturgo chileno. La réplica fue cortante: "En Europa, si no se conoce a Grotowski, no se puede hablar de teatro." Fin de la entrevista.

Ahora, en Manizales (Colombia), Vodanovic tuvo la oportunidad de conocer personalmente al hombre de teatro polaco. A continuación, su reportaje:

Vanguardia

¿Quién es Grotowski?

CADA FESTIVAL de Teatro Universitario latinoamericano que se celebra en Manizales tiene su estrella. En el primero (1968) aparecía en esa calidad el reciente Premio Nobel de Literatura, Miguel Angel Asturias, pero quien se robó la película fue Pablo Neruda, invitado como jurado del Festival.

El año pasado el novelista argentino Ernesto Sábato (*Sobre Tumbas y Héroes*) acaparó la atención de la prensa y participantes e, incluso, puso dramático suspenso al no poder llegar el día de la inauguración del Festival porque la avioneta en que viajaba de Bogotá a Manizales tuvo dificultades para aterrizar y hubo de devolverse a Bogotá, después que Sábato rehusó la posibilidad de alcanzar al más próximo aeropuerto de Medellín. "Después de lo que pasó con Gardel, Medellín no me parecía propicio para la emergencia", explicó después Sábato.

Este año, los organizadores del Festival no quisieron adornarse con novelistas y poetas y buscaron una estrella que brillara por sí sola en el campo del teatro. La encontraron en el teórico director polaco Jerzy Grotowski, a quien se le indica como padre, ideólogo y propulsor de cuanta corriente nueva aparece en los escenarios del mundo.

En América latina desde hace sólo tres años principia a sentirse la influencia grotowskiana y como suele suceder con nuestro apartado continente, ya nadie puede distinguir entre el producto original y la imitación burda.

Por eso, entre la gente de teatro latinoamericana que se había dado cita en Manizales, había gran expectación por ver y oír al maestro polaco. Su llegada al pequeño aeropuerto de La Nubia estuvo revestida de cierta espectacularidad, al aparecer ante los sorprendidos ojos de sus anfitriones vestido con un pijama blanco. Pronto este exótico atuendo que culminaba en un rostro rubio, rubicundo, adornado por una barba de lampiño y gruesos lentes, se hizo popular en las empujadas calles de Manizales. Sólo que la temperatura del lugar obligó a sobreponer al pijama blanco una popular y colombiana ruana.

Posteriormente explicó:

—Hace cuatro meses que salí de Polonia. Me fui a la India a vagar y meditar. Al cabo de un mes, mi traje occidental se me rompió y me compré ropa india. Después me trasladé a Teherán y al Líbano donde debía hacer representaciones con mi grupo, y en ambas partes encontré que el pijama blanco era la tenida normal. Hasta podía ir a recepciones con él. Cuando llegó el momento de viajar a Manizales, miré el mapa. Vi que estaba prácticamente en la misma latitud, muy cercano a la línea ecuatorial. Pensé que ésta también sería la tenida colombiana. Al descender del avión en Bogotá, me encontré que, al pie de la escalerilla, me esperaba el cónsul de Polonia en Colombia, vestido con la mayor formalidad occidental. Cuando me vio con pijama blanco casi se cae de espaldas. Y a mí me pasó otro tanto al ver su vestimenta. Como ahora vuelvo a Teherán, no compré aquí un terno occidental.

En sus cinco días de permanencia, Grotowski dio una conferencia que duró cinco horas y que se habría prolongado por más tiempo a no mediar almas piadosas que aplaudieron para poner fin al acto, ante el temor de que Jacqueline Vidal, su intérprete, cayera extenuada por el esfuerzo; realizó sesiones de trabajo nocturnas con los actores universitarios que participaban en el Festival y asistió a algunas representaciones, durmiendo la mayor parte del tiempo en ellas por su desconocimiento del español y desinterés por las formas tradicionales que predominaron. También charló

largamente con gente de teatro, satisfaciendo su curiosidad, en algunos casos, o despertando otras inquietudes las más de las veces.

Actor creador

A Grotowski se le conoce como el autor de un libro titulado *Hacia un teatro pobre*, donde se recopilan conferencias, entrevistas y artículos que configuran su teoría teatral. Para él, ha pasado ya el tiempo de la maquinaria teatral y lo que importa en el teatro es la relación actor-espectador. Según Grotowski, es el actor el verdadero creador en el teatro y la obra o textos sólo debe servirle de punto de partida o de pretexto para revelar su verdad íntima ante el espectador. "La relación entre el texto y el actor —explica Grotowski— es la misma que hay entre el tema y el escritor. Así como el escritor recrea sobre el



EL PRINCIPE CONSTANTE
Espectáculo del "Teatro Pobre"

tema, el actor debe recrear sobre el texto".

Pero Grotowski está consciente del peligro a que lleva su teoría. El lo llama el "amorfismo". Para evitarlo, señala la necesidad de que un director guíe la actividad creadora de los actores para encauzarla dentro de las reglas del arte dramático que —subraya— sí existen.

La exposición de sus teorías y méto-



INNOVADOR GROTOWSKI
En tenida occidental y ecuatorial

dos dramáticos produjo diversas reacciones entre la gente latinoamericana de teatro congregada en Manizales. Del entusiasmo sin reserva del escenógrafo e iluminador chileno, Bernardo Trumper y el dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, a la actitud dubitativa del director mexicano Héctor Azar y del dramaturgo chileno Jorge Díaz, quienes manifestaron sus reservas hasta ver cómo funcionaba en el escenario el método Grotowski. Por otro lado, los estudiantes manizaleños se sintieron decepcionados de que un director proveniente de la socialista Polonia y que viajaba con pasaporte oficial de su Gobierno, no respaldara sus posiciones tendientes a convertir el escenario en un reducto político. Esta decepción se tradujo en panfletos mimeografiados que, repartidos profusamente en la ciudad, acusaron a Grotowski de agente del capitalismo y hasta de la CIA.

Pero más allá de estas reacciones que Grotowski pareció ignorar, quedaron en las libretas de apuntes de los participantes del Festival de Manizales una serie de notas que configuran algunos aspectos de la personalidad e ideología del controvertido teórico del teatro de nuestros días.

Algunos extractos de esos apuntes:

♦ *El desnudo en teatro.*— No tengo ninguna responsabilidad en esta moda. Si bien no tengo nada contra el desnudo en escena, hay que distinguir. Existe el desnudo del *night club*, que rechazo, y existe el desnudo de los santos, que acepto.

♦ *Teatro y religión.*— Soy ateo, pero he dejado de ser el furibundo ateo de mi juventud. Si hago referencia en mis artículos y conferencias a instituciones de la religión católica, como es la confesión o la comunión, es porque ellas forman parte de nuestra tradición cultural. Lo hago en la misma forma que un hombre de la Edad Media se refería a los valores de la Antigua Grecia. Creo, sin embargo, que lo que el hombre buscaba en la religión, ahora lo puede encontrar en el teatro.

♦ *Discipulos.*— Me atribuyen teorías, pensamientos y prácticas que nunca han pasado por mi cabeza. Soy una víctima de algunos que se llaman mis discípulos como, en su oportunidad, lo fueron Brecht o Stanislavsky. ¡Cuántos crímenes teatrales han sido cometidos en nombre de Brecht o de Stanislavsky y que ellos, si los hubieran conocido, repudiarían!

♦ *Su teoría.*— Mis teorías previas apenas si fueron una coartada para ser aceptado por los demás. Lo importante es el trabajo que siguió a la teoría. Ahí descubrí que mi trabajo era mucho más sabio que mi teoría. Así me he mantenido fiel a la experiencia que he obtenido de mi trabajo, pero no he sido fiel a mis ideas preconcebidas.

♦ *El teatro pobre.*— Es sólo un término que indica que estamos contra el teatro que se hace con "efectos". El teatro de "efectos" busca un "placer cultural". En cambio, lo que busco en mi teatro es la "verdad" de nuestra existencia.

♦ *Verdad objetiva y subjetiva.*— La verdad objetiva puede ser cierta estadísticamente, pero no es personal. Sólo la verdad subjetiva —que es lo que se llama sinceridad— es materia con la que puede trabajar el artista. Proyectando "su verdad" puede llegar a revelar la verdad de todos.

♦ *Dostoiewski.*— Como periodista, Dostoiewski estuvo por el desarrollo de la Iglesia Ortodoxa rusa y el régimen zarista. Esa era su verdad racional. En cambio, cuando escribió sus novelas tuvo el valor de ser sincero y revelar lo que sentía con todas sus partes, las con luces y las con sombras y, de ese modo, expresó algo totalmente diferente a lo que racionalmente él creía ser.

Amor y teatro

♦ *Máscaras.*— Es en la vida donde usamos máscaras para ser comprendidos de tal o cual manera por los demás. En cambio, en el teatro, el actor debe dejar caer sus máscaras y develarse tal cual es. En el fondo es inevitable que uno represente en la vida, pero en el escenario el actor no debe representar.

♦ *Amor y teatro.*— Al hacer el amor, somos sinceros. No podemos decir en ese momento si somos conscientes o inconscientes. Al mismo tiempo se es activo y pasivo. La diferencia entre el cuerpo y el alma desaparece.

¿Por qué no buscar entonces esa totalidad en forma consciente? ¿Y qué es esa totalidad? No ser tibio. Entregarse por entero. Eso es lo que debe hacer el actor.

♦ *El oficio del actor.*— O el actor entrega sólo su técnica o se entrega por entero. Si consigue esto último, sobrepasa su condición de actor. Es un acto vital que es necesario e importante para la persona del actor.

¿Cómo hacer algo válido si no le sirve humanamente al que lo hace?

El teatro es, primero, necesario para el actor y sólo después para los demás. El teatro será para los espectadores una llamada y un desafío, si lo que el actor hace frente a ellos es llegar a un extremo de las posibilidades humanas.

♦ *El artista.*— Si el artista es capaz de develar su propia vida, los demás se reconocerán en ella.

♦ *La ética del teatro pobre.*— Por mucho tiempo trabajé en un buen teatro profesional, pero me di cuenta de que la experiencia era igual que trabajar en una fábrica, con la única diferencia de que en vez de producir calcetines producía teatro. Busqué a gente que quisiera trabajar para su propia vida y no para su pro-

MEMORANDUM

30.10.1970

A : DIRECTOR DEPTO. EDITORIAL

DE: GERENTE COMERCIAL

REF: PREMIOS DE LITERATURA.

Estimo de urgente necesidad destacar publicitariamente esta semana que nuestro Depto. Editorial cuenta en su Catálogo con autores tan destacados como los recientemente galardonados:

PREMIO NOBEL DE LITERATURA:
Alexander Solzenitsin

PREMIO NACIONAL DE LITERATURA:
Carlos Droguett A.

Creo, además que como un justo homenaje a estos autores deberíamos preocuparnos de que sus obras tengan la más amplia circulación en estos instantes, e incluso existiría ya la posibilidad de hacer una edición popular, de tal forma que:

- "Supay el Cristiano"
- "Patatas de Perro"
- "Cien Gotas de Sangre y doscientas de Sudor"
- "Los mejores Cuentos..." de DROGUETT y
- "La Casa de Matrona"
- "Pabellón de Cánceros" de SOLYENITSIN

tengan la mayor divulgación en todo tipo de público en nuestro país y en el exterior.

Atentamente,

TEATRO

fesión. De ahí nació lo que se conoce como el *Teatro Pobre*.

♦ *Limitación de espectadores.* — Mucho se ha especulado con la limitación de espectadores que yo impongo. Se trata de que cada espectáculo que hago, busca una relación distinta entre actor y espectador, y para eso necesito trabajar en relación a cierto espacio. Mi teatro en Polonia, es chico, y por eso trabajo considerando sólo la posibilidad de 40 a 100 espectadores. Pero con un teatro más grande se puede trabajar considerando la existencia de un número mayor, pero nunca más de mil, pues entonces se perdería esa relación actor-espectador que yo busco.

Lo anterior no significa que yo haga un teatro para una élite. Mis espectáculos duran cuanto tiempo lo requiera el público, de tal modo que puede haber mil o mil quinientas representaciones y nadie que quiera verlos se queda sin conseguirlo.

♦ *Importancia del teatro.* — El teatro en sí no tiene importancia. Lo importante es lo que se puede hacer en el teatro.

♦ *La realización de una obra teatral.* — Si se cree que realizar una obra es *ilustrarla*, no me interesa. Si es *destruirla* para hacer cualquiera cosa, me parece que puede ser divertido, pero, en todo caso, estúpido y deshonesto. En cambio, si realizar una obra es dar su propia respuesta a ella, crear sobre su base, si con ella actor y director logran revelarse, entonces estoy con ese significado de lo que es realizar una obra de teatro.

♦ *Obras grandes y mediocres.* — Las grandes obras teatrales no tienen una sola interpretación. Sus posibilidades son múltiples. En cambio, las obras mediocres tienen posibilidades de interpretación limitadísimas.

♦ *Individualismo y socialismo.* — Mi teoría es individualista y, por eso, marxista. Existe el individualismo burgués que ha permitido el desarrollo de sólo unos individuos y los demás quedan relegados a la masa. Existe el individualismo anarquista, en que el individuo se siente autorizado a destruir a otro individuo. Para Marx, el fin del socialismo es la liberación individual de todos en el marco social apropiado para ello.

♦ *Teatro político.* — Hacer arte por el arte es escribir teatro por escribir teatro. Hacer teatro político, por hacer teatro político, es tan nefasto como hacer arte por el arte. Esto, sin perjuicio de hombres como Brecht que sincerándose y revelándose en todo su ser hizo un buen teatro que resultó ser político. Lamentablemente, no puede decirse lo mismo de la mayoría de sus seguidores.

SERGIO VODANOVIC ■

CINE

Estrenos

Perspectivas

(*"Medium Cool"*). Robert Forster y Verna Bloom. Director: Haskell Wexler. USA, 1969.

JOHN KOTSALIS (Robert Forster) es camarógrafo de TV: su trabajo le gusta y lo hace bien, pero no tiene conciencia de sus proyecciones. La adquirirá a través del film. Por ejemplo, cuando un grupo de militantes negros lo acusa a él y a su sonidista de ser agentes policiales, rechaza el cargo como algo ridículo. Pero no tardará en descubrir que el canal de TV donde trabaja colabora con la policía y el FBI, mostrando los *outtakes* (descartes de películas, no

conducta de los manifestantes como de la policía. También se cuestiona el criterio selectivo de la TV, la manera en que opta por la acción en sí, sin preocuparse suficientemente del *porqué* del suceso.

De esa manera se muestran —sin llegar a conclusiones apresuradas— problemas vitales.

Al mismo comienzo se insinúa algo sintomático: un accidente en la carretera, pasan Kotsalis y su sonidista, filman. Y sólo después piensan en llamar a una ambulancia para atender a las víctimas. De esa manera, sin comentario alguno, se insinúa la deformación profesional que puede producir el trabajo en la TV.

Otro tema latente en el film es la violencia en USA como algo casi cotidiano, hasta como medio de entretención (pista de patinaje). Se repa-



CHICAGO EN 1968
Manifestaciones callejeras y represión violentísima

utilizadas en los noticiarios), que son aprovechados con fines represivos.

La legitimidad de la utilización de tales descartes por la policía de USA es un asunto altamente polémico que, durante los últimos años, ha remecido a los medios de comunicación norteamericanos y es uno de los tantos aspectos en que *Perspectivas* pone el dedo en la llaga.

El argumento propiamente tal, con Kotsalis, su romance con una enfermera y, posteriormente, con una ex maestra (Verna Bloom) es a la vez secundario en el film y su aspecto más débil. Lo que importa son los temas generales que plantea.

El papel de la TV es puesto en tela de juicio: su inmenso poder como testigo de los hechos y, paralelamente, la manera en que los puede deformar. Como, ante la presencia de una cámara, muchas veces cambia tanto la

sa el tríptico de asesinatos (John y Robert Kennedy, Martin Luther King), para desembocar después en los tumultos de Chicago (1968), paralelos a la Convención del Partido Demócrata.

Para el espectador no norteamericano la película puede presentar el problema de ser algo confusa en cuanto a los lugares de acción. Los saltos de Washington, a Los Angeles, a Chicago, no le serán evidentes y crearán desconcierto. Un norteamericano reconocerá inmediatamente la voz y el discurso de King, la Ciudad de la Resurrección de Washington o la cocina del Hotel Ambassador (muerte de Robert Kennedy). Lo mismo no sucede con el público chileno y perjudica la recepción del film.

Adlai Stevenson (hijo) describió a la policía durante los tumultos de Chicago como "tropas de asalto de

En resumen

Perspectivas.— Sugerente cuestionamiento a los medios de comunicación y la violencia en EE. UU. (Robert Forster, Verna Bloom). Censura: mayores de 21. Calificación: BUENA.

Los sanguinarios.— Aventuras de mercenarios norteamericanos en la convulsiónada Turquía de los años veinte (Tony Curtis, Charles Bronson). Mayores de 18. MALA.

Odio en las entrañas.— Mineros del carbón del siglo pasado en USA, en situaciones no carentes de paralelos en la época actual (Sean Connery, Richard Harris). Mayores de 14. ACEPTABLE.

Se alquila una modelo.— La primera película de Jacques Demy en USA; una historia sencilla, delicadamente desarrollada (Anouk Aimée, Gary Lockwood). Mayores de 18. ACEPTABLE.

La carta del Kremlin.— Violencia y truculencias inconexas durante las operaciones de un equipo de espías en Moscú (Patrick O'Neal, Bibi Andersson). Mayores de 21. MENOS QUE REGULAR.

La Mujer infiel.— Un suave mundo donde las apariencias tienen forma de rito, tensamente remecido (Stephane Audran, Michel Bouquet). Mayores de 18. BUENA.

La sirena del Mississipi.— Melodrama que oscila en forma incierta entre el amor y lo policial; no está a la altura de Truffaut (Catherine Deneuve, Jean-Paul Belmondo). Mayores de 21. ACEPTABLE.

El secreto de Santa Victoria.— Astucia campesina versus fuerza bruta germana en una comedia amable pero sin mayor mérito (Anthony Quinn, Anna Magnani). Mayores de 14. ACEPTABLE.

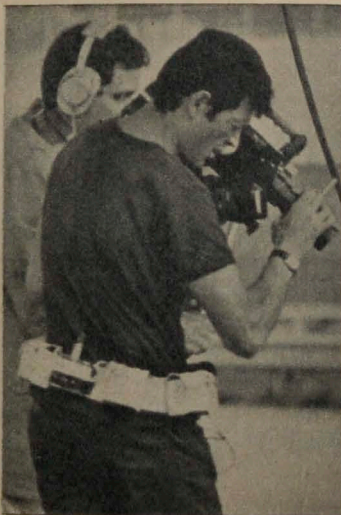
Satiricón.— Mucho que mostrar y poco que decir en la Roma de Fellini, cuyo mérito está en la calidad del espectáculo visual (Martin Potter y Salvo Randone). Mayores de 21. RECOMENDABLE.

Reino salvaje.— Poco consistente como documental, pero útil para colegiales como visión de la variada fauna del mundo. Mayores y menores. ACEPTABLE.

El pasajero de la Iluvia.— Un director francés en la senda de Hitchcock (Marlène Jobert, Charles Bronson). Mayores de 18. RECOMENDABLE.

azul". Las escenas captadas en el lugar por Wexler justifican la definición e inevitablemente se asocian con Z y la acción de la policía griega en aquel film. Con dos diferencias: que aquí ocurren en un país que no está regimentado por una dictadura militar y de que no se trata de una reconstrucción con fines cinematográficos, sino de una realidad captada al vivo.

Tan intensas son aquellas escenas que prácticamente desequilibran la película con su aterradora fuerza. Los diálogos —seguramente improvisados— entre periodistas al comienzo del film y el confrontamiento entre el camarógrafo y los militantes negros, por ejemplo, alcanzan un alto grado de realismo, pero palidecen frente a las escenas propiamente do-



FILMANDO PARA TV
Más complicado de lo que parece

cumentales, con su irónico contraste entre los disturbios callejeros y la violencia de la represión policial, con el funcionamiento del aparato democrático en la convención presidencial.

Haskell Wexler, antes de esta película, era conocido ante todo como camarógrafo, a través de películas como *América, América*, de Kazan; *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, y *Al calor de la noche*. Aquí funcionó como director, libretista y camarógrafo, elaborando una película de gran impacto visual. La fuerza de las imágenes es tal, que recién al verla por segunda vez se capta que no están acompañadas por una paralela solidez conceptual. El valor de *Perspectivas* no está en un análisis a fondo de los

asuntos que señala, sino en la fuerza con que los sugiere y en cómo su enfoque de la problemática de la TV incorpora un tema prácticamente nuevo al cine. Desgraciadamente fue lanzada como "una película más" y no alcanzó la repercusión en el público que merecía.

JUAN EHRMANN ■

Los sanguinarios

("You can't win'em all"). Charles Bronson y Tony Curtis. Director: Peter Collinson. Norteamericano-turca, 1970.

TIENE SUS aspectos pintorescos: transcurre en la Turquía de comienzos de la década del veinte, pero los personajes norteamericanos utilizan giros de lenguaje que entraron en uso decenios más tarde. Paralelamente modernizan una guerra civil turca, aportando una decena de ametralladoras de mano, de aquellas que alguna vez se guardaron en estuches de violín y se hicieron famosas en las películas de gangsters.

Curtis, Bronson y algunos amigos son lo que un romántico llamaría "soldados de fortuna", mientras un realista recurriría al término "mercenarios". Llegan a la convulsiónada Turquía con sus armas, convencidos de que a río revuelto es fácil ganar dinero. No tienen plan preciso: están convencidos de que, por generación espontánea, surgirá algún interesado en sus servicios.

Así mismo sucede; se producen aventuras en serie, de aquellas que gustan a quienes acuden al cine a matar el tiempo, pero no resisten análisis. La complicada situación turca, en que no se sabe a ciencia cierta por qué los unos luchan contra los otros, súbitamente se enreda aún más con la aparición de un contingente militar griego. Los mercenarios, mientras tanto, se traicionan entre sí y también le hacen algunas jugadas a quien contrata sus servicios. Aparece Michèle Mercier, porque una película de este tipo no puede prescindir de una dama buena moza y el binomio Curtis-Bronson aporta algunos interludios de humor.

El director Collinson (*Faena a la italiana*) no parece interesarse más de la cuenta por lo que filma y, entre medio, se pone a jugar con planos largos, siguiendo desde la distancia a un contingente de caballería. El efecto es "bonito", pero corta la acción, o sea, lo único capaz de atraer al espectador en la película.

Se filmó en Turquía y, para que se note, se introduce una danza folklórica. ■