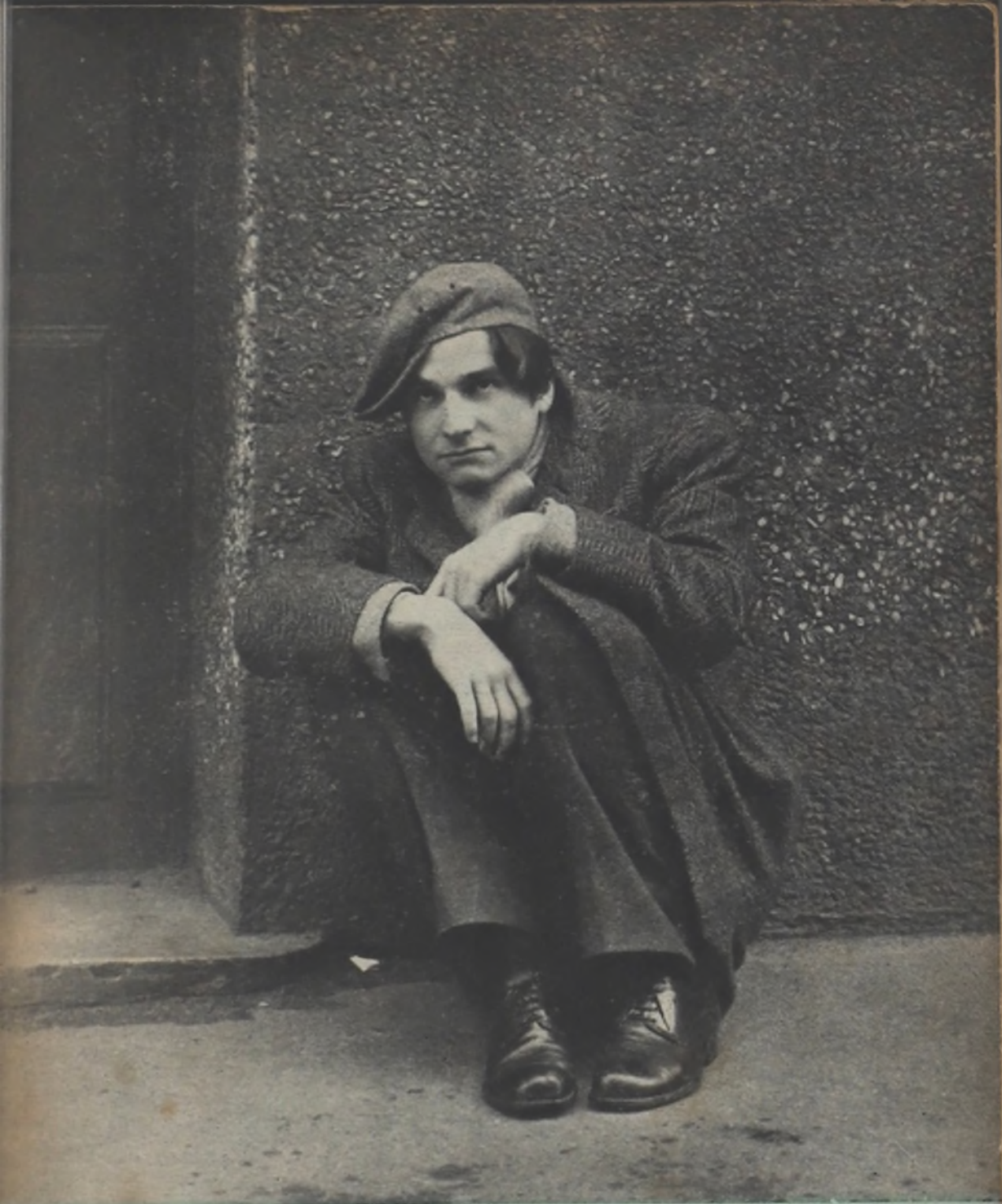




tony richardson - mark rydell
el cine de francois truffaut

Programación Agosto — Setiembre 1971

El nuevo cine norteamericano (conclusión):

—**El Graduado** (The Graduate) de Mike Nichols.

—**La protesta** (Hail, hero!) de David Miller.

Dos films de Mark Rydell:

—**Amores borrascosos** (The fox).

—**El bribón** (The reivers).

En la carrera de Tony Richardson:

—**Imprevisto pasional** (The entertainer).

—**Tom Jones** (Hombre de audacia).

—**Marino de Gibraltar** (The sailor from Gibraltar).

—**La carga de la Brigada Ligera** (The charge of the Light Brigade).

—**Una mujer infame** (Laughter in the dark).

Constantes en la obra de Truffaut:

—**La novia vestía de negro** (La mariée était en noir).

—**Antoine et Colette** (de **El amor a los veinte años**).

—**La hora del amor** (Baisers volés).

El neorrealismo italiano:

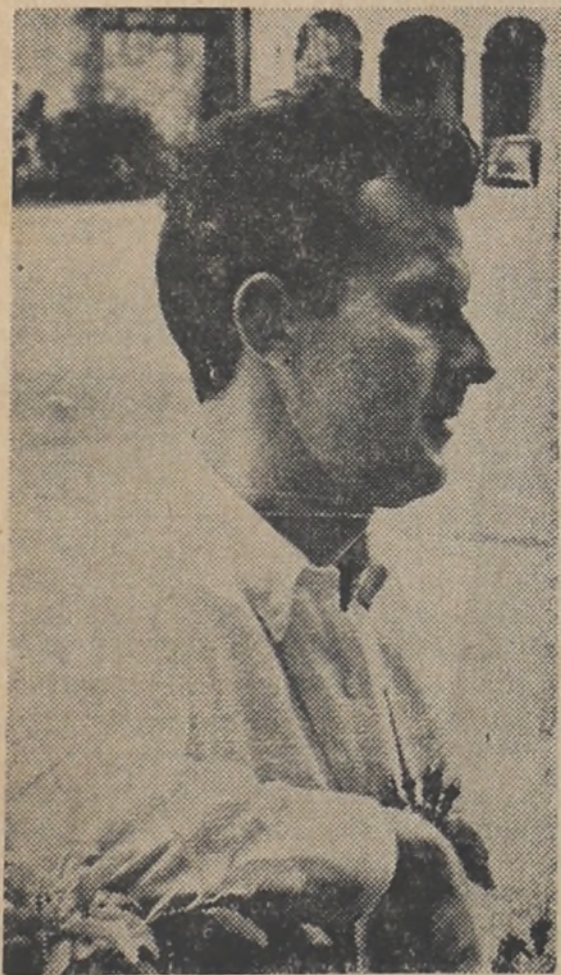
—**Bellissima** (Luchino Visconti), **Napoles millonaria** (Eduardo de Filippo), **Vida de perro** (Steno y Monicelli), **Jornada heroica** (Pietro Germi), **París es siempre París** (Luciano Emmer).

MUESTRA DE CINE RUMANO

Durante el presente mes, los días jueves en dos horarios (17.30 y 21.45 hs.) se presentarán seis films rumanos de largometraje y catorce cortometrajes. Los títulos y las fechas: jueves 19: **La última noche de la infancia** y **Bajo el signo de virgo**; jueves 26: **El baile del sábado a la noche** y **El canario y la tormenta de nieve**; jueves 2 de setiembre: **El tesoro de Vadul Vachi** y **Después nació la leyenda**. Se editará un folleto especial al respecto.

Carátula: Jean-Pierre Léaud en
"LA HORA DEL AMOR" de F. Truffaut

RICHARDSON



TONY RICHARDSON, nacido en Shipley, (Yorkshire) en 1928, pertenece a una generación de gente importante que incursionó en el cine inglés de la década de los 50 e hizo cosas interesantes y muy recordables. Richardson era hijo de un farmacéutico, se graduó en Oxford, se dedicó a actividades tea-

trales y en 1953 comenzó a hacer crítica cinematográfica en "Sight and Sound", la cual abandonó recién en 1957. Eso lo vinculó con otros colegas, que desde las mismas páginas de esa revista, o de "Sequence", propugnaban por establecer nuevos conceptos críticos (Lindsay Anderson, Gavin Lambert, Karel Reisz, Penelope Houston, etc.). Su carrera de director cinematográfico comenzó en 1955, cuando se integró al grupo denominado "Free cinema" y co-dirigió junto con Karel Reisz un corto de 22 minutos que se tituló **Momma don't allow**, y que era un documental sobre clubes de baile para adolescentes como contribución a los programas del National Film Theatre. Esa actividad cinematográfica como crítico y como realizador, era acompañada paralelamente por una intensa actividad teatral que culminó en 1956 cuando puso en escena la obra de John Osborne **Look Back in anger** (Recordando con ira o Ren-cor hacia el pasado). Esta pieza, —que fue una revelación no solamente para el dramaturgo Osborne sino también para su director Richardson, que aun no había obtenido una consagración definitiva—, apoyaba su efectividad en duros ataques contra la Corona de Inglaterra, la Iglesia, la policía y todo el "establishment" social británico, un ejemplo que fue seguido por otros autores y que dio lugar al movimiento de los "jóvenes iracundos" tomando precisamente como ejemplo la palabra "angry" del título de la obra de Osborne. Luego de este suceso, el dúo Osborne-Richardson pone en escena **The entertainer** (El animador), escrita a la medida de Laurence Olivier y con las mismas características (aunque un poco más depuradas) que la anterior. Inmediatamente, Richardson funta —junto a Osborne y al productor Harry Saltzman— la compañía independiente Woodfall, y lleva al cine las dos obras citadas, con relativo éxito de público (1959-60). Esta compañía productora se puso al servicio de los directores jóvenes y de todo aquel que quisiera acercarse al cine, pero más tarde el propio Richardson comentaría con amargura el reducido eco que tuvo ese llamado entre los realizadores independientes británicos.

De paso en los Estados Unidos, a donde fue para dirigir teatro en Nueva York, es contratado por Darryl F. Zanuck para hacer una película para la Fox. El compromiso consistía en llevar al cine una obra que el propio Richardson dirigía en teatro en ese momento: **Requiem for a nun** (Requiem para una monja) de William Faulkner. El film unía en realidad dos novelas de Faulkner: la mencionada **Requiem**... y **Sanctuary**, título éste que pasó en definitiva a denominar el film. Si Richardson

aceptó este contrato para trabajar en Hollywood, en contra de su propia independencia y de sus propias creencias fue porque —según declaró— le interesaba examinar de cerca las condiciones de trabajo en Hollywood, y además necesitaba dinero para filmar la obra de Shelagh Delaney **A taste of honey** (Un sabor a miel). Sus previsiones fueron acertadas, porque **Sanctuary** no solamente fue un martirio para el director, que se sintió humillado y desplazado durante casi todo el rodaje, sino que además fue un estrepitoso fracaso crítico y público. Sin embargo **A taste of honey** y luego **The loneliness of the long distance runner** (La soledad del corredor de larga distancia o El mundo frente a mí), ésta última sobre novela de Allan Sillitoe, devolvieron la imagen del Tony Richardson de la primera época: joven, inquieto, crítico agudo y fino observador de la realidad social británica.



The entertainer

Hasta este momento es de hacer notar que todas las producciones de la "Woodfall" (excepción hecha de **Sanctuary**, por supuesto, que no encaja para nada en esta etapa del realizador) tienen características similares. En cuanto al material

elegido, Richardson seleccionó sus argumentos entre las obras de los "angry young men": dos piezas de Osborne, otra de Shelagh Delaney (muchacha ésta de 17 años), una novela de Alan Sillitoe (autor de **Saturday night and sunday morning**, o Todo comienza el sábado, primer film de Karel Reisz producido también por Richardson). En todos estos films, los personajes estaban extraídos de las clases populares, los escenarios estaban generalmente situados en los barrios más humildes y, como dato exterior, todos estaban filmados en blanco y negro, con las habituales características del film de bajo presupuesto.

Pero en 1963, en una actitud que va a resultar una variante fundamental en su carrera, Richardson filma **Tom Jones**, una novela de Henry Fielding que adapta el propio John Osborne, y que posee todos los lujos de color, de escenarios y de vestuario que se imponen en una reconstrucción de época ambiciosa. Claro que esto no implica caer en el pesado mamotreto basado en un texto literario famoso. Por el contrario, **Tom Jones** tiene todo el brío, el erotismo y el humor insolente que puede destilar un inconformista y rebelde como Richard-



Tom Jones

son. El director había declarado en Mar del Plata 1963, en oportunidad del Festival en donde se presentó **The loneliness of the long distance runner**, su desconformidad contra la Corona Inglesa y el "Establishment", su admiración por la Cuba de Fidel Castro (que visitó ese mismo año), y su débil adhesión al Partido Laborista, al cual consideraba muy poco socialista. Esos síntomas de rebeldía pueden verse tanto en **Tom Jones** como en el próximo film del director, hecho en Hollywood y titulado **The loved one** (Los seres queridos), sobre novela de Evelyn Waugh. Este film, una verdadera venganza contra Hollywood (el mismo que le malogró **Sanctuary**) se ensaña con uno de los principales mitos de la sociedad norteamericana (la muerte y una digna sepultura) a la vez que fustiga a diestra y siniestra, con ironía y acidez, ayudado por una brillante formulación cinematográfica, varios aspectos ridículos y patéticos de esa sociedad que Richardson demuele con violento entusiasmo.

Los pasos siguientes del director son mucho menos interesantes. Fatigado, despistado y alejado por completo de los temas que constituyeron el pilar de su carrera, Richardson se pierde en adaptaciones literarias que lo muestran como un discípulo poco aventajado de reconocidos maestros como Buñuel (**Mademoiselle**) o Antonioni (**The sailor from Gibraltar**). En la primera, Richardson utiliza un libreto del autor francés Jean Genet y lo adereza con un estilo y una simbología que recuerdan en mucho a los films de Buñuel. El resultado es híbrido, carece de la fuerza temperamental del maestro español y no se adapta tampoco a la corrosividad del escritor francés (con un personaje de antología, encarnado notablemente por Jeanne Moreau) y solo resulta en última instancia un film absurdo y divertido. **The sailor from Gibraltar** (Marino de Gibraltar) es una "melange" entre Marguerite Duras (autora de la novela original), la "nouvelle vague" francesa y el estilo de Antonioni (particularmente de **L'avventura**). El tema es una búsqueda poética de lo absoluto, y fracasa por falta de vuelo y de fascinación, por lo que solamente queda un film curioso y ya no tan divertido. Más bien desconcertante y confuso.

Para **The charge of the Light Brigade** (La carga de la Brigada Ligera), Richardson vuelve a embarcarse en la superproducción, (con fulgores laterales de escenarios, vestuarios y decenas de extras), y apoyado en un libreto inteligente de Charles Wood, establece una furiosa crítica al Imperio Británico, tomando como base un episodio de la Guerra de Crimea que



The charge of the Light Brigade

ya inspirara un film anterior de Michael Curtiz con Errol Flynn y Olivia de Havilland en 1936. Dejando de lado todo matiz de nostalgia y cargando las tintas sobre la ineptitud, la torpeza, la estupidez y la falsa heroicidad de sus protagonistas, Richardson no da respiro en su feroz inquisitoria contra una época ya pasada, pero que tiene notorias connotaciones con la actualidad. Tras aquellos traspiés mencionados en un párrafo anterior, Richardson demuestra que sigue poseyendo un espíritu inconformista que lo mantiene en un primer plano de atención. Ya no es aquel joven iracundo de la primera época. Es un artista fino, sensible, tal vez algo contradictorio pero siempre interesante, y dueño de un lenguaje cinematográfico que, a la altura de **The charge of the Light Brigade**, parece de una brillante efectividad.

Por eso no sorprende que **Laughter in the dark** (Una mujer infame), su film inmediatamente posterior, tenga todas las virtudes que corresponden a un habilísimo artesano; sin embargo, bastaría con rascar un poco la corteza para descubrir que Richardson es mucho más que eso. Porque la película



Laughter in the dark

(que se basa en una novela de Vladimir Nabokov, pero anterior a "Lolita"), estructura inteligentemente (libreto de Edward Bond) la fascinación que ejerce una muchacha vulgar sobre un atildado caballero de la clase alta británica. Este hombre, representante de todo un "status" que se desmorona, llega a la degradación por culpa de su ceguera (que luego se hace efectiva al perder totalmente la vista) que le impide entrever que esa muchacha lo engaña con un arribista que va a ser la causa de su ruina. Toda la situación es conocida desde **El ángel azul** de Von Sternberg hasta **El sirviente** de Pinter-Losey, pero está continuamente enriquecida por apuntes sarcásticos y alusiones inteligentes, lo que trasciende la pura anécdota melodramática para llegar a convertirse en una amarga crítica al "establishment" británico.

Todo ello permite afirmar que Richardson "no cede posiciones" ,a pesar de que su último film conocido en Montevideo, un curioso "western" australiano titulado **Ned Kelly** (Los hermanos Kelly) haya sido tomado por unos como una simple aventura y por otros como una balada poética. Es, una vez más, la obra de un inconformista, de un artista irregular, de un hombre contradictorio, de un cineasta talentoso.

Jaime E. Costa

DECLARACIONES DE TONY RICHARDSON

Sobre el cine inglés

En lo que concierne al cine, éste se ha limitado a seguir al teatro. **Room at the top** (Almas en subasta) fue una novela de gran éxito y entonces se hizo una película con intenciones comerciales por Jack Clayton, que también realizó **The innocents** (Posesión satánica). John Osborne y yo creamos entonces una compañía llamada Woodfall Films para llevar al cine lo que habíamos hecho en teatro. Hicimos **Look back in anger** y **The entertainer**, que fueron seguidas por **Saturday night and sunday morning** (Todo comienza el sábado) y **A taste of honey**. Estas fueron, aparte de **Room at the top**, las únicas películas "nuevas" hasta el momento, en el sentido que estamos dando a esta palabra. Desde entonces, debido al éxito comercial, especialmente de las dos últimas, otras compañías nos han seguido y hay otras tres o cuatro películas que podrían llamarse "nuevas": **A kind of loving** (Algo que parezca amor) del director John Schlesinger, que también había hecho documentales; **This sporting life** (El llanto del ídolo) de Lindsay Anderson, y yo he hecho **The loneliness of the long distance runner**. Pero aparte de estas películas no ha habido ningún movimiento paralelo importante. De hecho, el gran problema con que nos hemos tropezado es encontrar nuevos directores. La gente de cine, esto es, hablando de dinero, es tan buena como su última película, y si uno obtiene un triunfo consigue todo el dinero que quiere hasta que realiza una película que no hace dinero y entonces nadie arriesgará un centavo. Nosotros formamos esta compañía y queríamos que mucha gente hiciese nuevas películas. Pero no mucha gente en Inglaterra

quiere hacer películas. Es asombroso. El cine no tiene la importancia y la seriedad que tiene, por ejemplo, en Francia o Italia. De todos modos, hay otro nuevo director haciendo una película para nosotros este año; también estamos experimentando con un intento de lanzar un gran número de películas "amateurs"; que sea gente que de verdad haga su primera película; no sé si tendremos éxito haciendo esto; de todos modos, la gran cosa con que nosotros hemos tropezado es la extraordinaria falta de gente que realmente quiera hacer películas.

Sobre los actores

Los actores que utilizo en mis películas vienen del teatro, como Albert Finney, que tiene una gran sensibilidad. Su principal preocupación es la del arte y no la de ganar dinero. Finney rechazó hacer la película **Lawrence de Arabia** que le significaba una ganancia de ciento cincuenta mil dólares porque no estaba interesado en verse atado a una compañía norteamericana.

Debo decir que en una de mil películas los actores sí ganaron mucho dinero, pero yo no considero que eran buenos actores.

Sobre Hollywood y "Santuario"

Voy a contar cómo es que llegué a hacer esta película. En un momento determinado me encontré en una situación en que sentía desesperadamente la necesidad de hacer una película en Inglaterra. Esto era muy difícil, casi imposible para alguien nuevo como yo. El hecho de que yo había tenido cierto éxito en teatro, me facilitaba las cosas para poder trabajar en el cine. Empecé por hacer mi propia compañía. Siempre he pensado que esto es muy importante desde el punto de vista de la producción. Lo primero que hice fue producir dos de las obras de John Osborne que no fueron por cierto éxitos financieros muy grandes. **Look back in anger** fue, de las dos, la que obtuvo más éxito. En su producción también intervino capital norteamericano. Uno de los objetivos de esta compañía era darle oportunidad a la gente nueva. Entonces hicimos nuestra tercera película: **Saturday night and sunday morning**. Después quise filmar **A taste of honey** pero me encontré que nadie quería auspiciarla económicamente. Se basaban en que las películas anteriores no habían constituido un éxito financiero.

Mientras esto sucedía, dirigía un teatro por mi cuenta en el que casualmente se estaba exhibiendo una obra de Faulkner, **Requiem for a nun** (Requiem para una monja). Darryl F. Zanuck, el productor norteamericano, sabiendo que yo había hecho otras películas, que era director de teatro y que estaba dirigiendo **Requiem for a nun** en ese momento, se interesó en mi proyecto manifestándome que había comprado los derechos para llevar al cine dos obras de Faulkner: **Requiem for a nun** y **Sanctuary** (Santuario). En el año 1931, ya la Fox había realizado **Sanctuary**. Zanuck me ofreció hacer esta última sabiendo que le complacería porque de este modo tendría el dinero para realizar **A taste of honey**. Como Zanuck me prometió además que tendría completa libertad, control sobre el guión, que iba a poder escoger el personal técnico y los actores que quisiera, pensé que ésta era una buena oportunidad de hacer una película a mi manera y no "a la Hollywood". Fue así que creí en Zanuck. Pero desde el momento en que acepté hacer la película todo empezó a salir mal.

En primer lugar, dio la casualidad que los guionistas de Hollywood estaban en huelga. Entonces el guión fue escrito por un escritor inglés muy bueno, pero cuando estuve en Hollywood descubrí, después de algún tiempo, cosas como éstas: que el contrato especificaba el escritor del guión, que obligatoriamente tenía que ser ése, que estaba borracho todo el tiempo y que se prohibía que el escritor inglés pusiese una palabra en el guión.

Además de eso, el productor de la película no era Darryl F. Zanuck padre, sino Richard D. Zanuck, su hijo, que era un niño que quería actuar como si fuera un hombre. Coincidió con eso, que en ese momento se llevaba a cabo una gran pelea en la 20th Century Fox entre Zanuck y Spyros Skouras, que era el otro magnate de la empresa. Skouras no quería que la película se hiciese y Zanuck sí, y estaban peleándose por eso.

La concepción que Hollywood tiene de un director de cine es la de un individuo que llega al estudio a las 9 de la mañana y se va a las 6 de la tarde. En ese tiempo, da una serie de instrucciones a los actores pero no tiene nada que ver con el guión, ni con la fotografía, ni con el montaje, ni con el vestuario, ni con los decorados de la película. Después de un tiempo allí y ver todas estas cosas y afrontar todos esos problemas, decidí divertirme un poco los fines de semana. No me gustó trabajar en Hollywood porque no pude trabajar co-

mo era debido. Esta es una ciudad dominada por los agentes donde todo está socavado, . .

Albert Finney como Tom Jones



Sobre los "angry young men"

"Angry young men" (jóvenes iracundos) fue una frase periodística muy tonta que se inventó. Fue un modo barato de echar a un lado a un grupo de escritores muy importantes. Lo que sucedió fue lo siguiente: en un principio hubo un grupo

de novelistas como Kingsley Amis y otros que habían escrito tres o cuatro novelas, pero que en ningún sentido habían formado escuela. Eran autores muy personales que comenzaron a publicar en 1954, '55 y '56.

Además, el teatro inglés desde el final de la guerra hasta 1956, no existía como teatro serio. Arthur Miller dijo una vez que el teatro de Broadway estaba herméticamente sellado de la vida (como con aire acondicionado). Y al teatro inglés le pasaba lo mismo. No tenía ningún contacto con la realidad ni con las gentes. Todo consistía en comedias de salón, musicales baratos, envejecidos, sentimentaloides, obras con problemas falsos, con mucho oropel. Un ejemplo de esto es Terence Rattigan, aunque sea muy experto y listo.

En aquella época yo trabajaba en televisión y conocí a George Debeaton. Queríamos fundar un nuevo teatro donde pudiéramos en parte presentar nuevos autores, de modo tal que éstos pudieran expresarse. Tratamos de hacer eso en 1954 y fallamos. Finalmente lo logramos en 1956. Cuando esto se anunció, conseguimos el teatro en que podíamos presentar estas obras. Un tal John Osborne nos envió una; ninguno de nosotros había oído hablar de él; la obra era **Look back in anger**. Esta representación tuvo inmensa importancia histórica ya que fue la primera que de pronto presentó a los seres humanos, especialmente a los jóvenes, tal como pensaban, sentían, reían, amaban; por vez primera de un modo reconocible, en años de años; y fue esta obra por su título la que provocó ese sobrenombre de "angry young men" (**Look back in anger**: Recordando con ira).

Entonces siguieron ese trabajo gran cantidad de autores serios. Lo extraordinario de la situación inglesa —que en esto es muy diferente a la de Francia, donde todos los jóvenes quieren hacer cine—, es que todos los jóvenes ingleses quieren escribir teatro. Estas obras se presentaron principalmente en el Royal Court Theatre, que fue el primero que fundamos, y más tarde en otro llamado el "Theatre Workshop". Los dos eran teatros de izquierda. Ambos se preocupaban por protestar de las condiciones de vida, aunque no en un sentido propagandístico, ya que todos los escritores son esencialmente poetas e individualistas. Vinieron más autores: Arnold Wesker, John Arden; en el Theatre Workshop, Shelagh Delaney y Brandon Burn; hay también gran cantidad de figuras menores y el satírico Nigel Dennis. Los escritores serios comenzaron de nuevo a escribir para el teatro y surgieron muchos nombres

nuevos. A esta "escuela" también la llamaron "escuela del lavatorio de la cocina" lo cual no es cierto, ya que las obras han tenido gran variedad de estilos: históricos, realistas, satíricos, cómicos, es decir, los autores no han sido limitados; aunque, desde luego, la prensa "seria" siempre trata de disminuir su importancia diciendo que sus obras trataban solamente lo superficial de la vida. Pero estos autores no eran así, eran gente verdaderamente importante y genuina; a todos ellos, lo que sí puede decirse que los une (ya que no son en ningún sentido un grupo y sí son autores muy individuales) es que la mayoría protesta de algún modo contra la apatía emocional y espiritual que hay en Inglaterra.

El "bocadillo" que se hizo muy representativo sí era cierto; era el sentimiento que expresaba el personaje central de **Look back in anger** cuando decía: **"ya no hay causas buenas y cuando llegue la gran explosión, todos seremos liquidados por algo tan simple como caer bajo las ruedas de un autobús"**. Es decir, que el eje central de la protesta es aquello por lo que todavía se sigue protestando en Inglaterra, esa falta de cosas que exciten y que hagan sentir. Todos estos escritores y artistas son completamente personales. Todos son personales al igual que los novelistas de que hablamos. Aunque no hay mucho contacto entre novelistas y autores teatrales. El novelista tiende a ser diez años mayor que el autor teatral y en general no se rebela tanto. Es más humorista y su marco mental es en cierto modo iconoclasta y cínico. El dramaturgo es mucho más afirmativo y su paralelo en la novela lo es gente como Allan Sillitoe.

El público inglés ha reaccionado al movimiento muy fuertemente. Muchas obras han tenido gran éxito y no sería erróneo decir que todo el teatro inglés ha cambiado gracias a los "angry young men", ya que ahora un escritor joven consigue estrenar su obra con cualquier productor. Se les busca por todas partes. Se pelean por ellos. Las viejas obras cada vez tienen menos éxito. Hay todavía algunas que pretenden ser como un sub-Chejov inglés, con jardines y mujeres con grandes sombreros de panamá y árboles que sombrean el césped y tazas de té que chocan entre sí; los viejos caballeros y damas del teatro inglés, ocasionalmente aparecen en una de estas obras con montaje carísimo, pero al público cada vez le interesan menos.

Por otra parte, tampoco sería cierto decir que las nuevas obras han sido todas exitosas. De hecho, solamente unas cuan-

tas han sido grandes éxitos, especialmente las obras de Osborne. Shelagh Delaney tuvo gran éxito. Las obras de Arnold Wesker tienen gran influencia, pero solamente una de ellas va profundamente a las cosas, la última. Fue un gran éxito.

Hay otro grupo de escritores que vino después; son principalmente comediantes surrealistas como Annette Simpson y Harold Pinter; éste último es original y brillante. Este es otro movimiento en el que también todas las personalidades son totalmente diferentes, bastante influidos en general por los Ionescos y los Becketts del teatro francés; han sido seguidos por un estallido de obras satíricas en los music-halls y en los cabarets como nunca habían sido presentados en Inglaterra. Hay mucha gente nueva, principalmente proveniente de las universidades, que ha presentado programas satíricos muy duros y profundos.

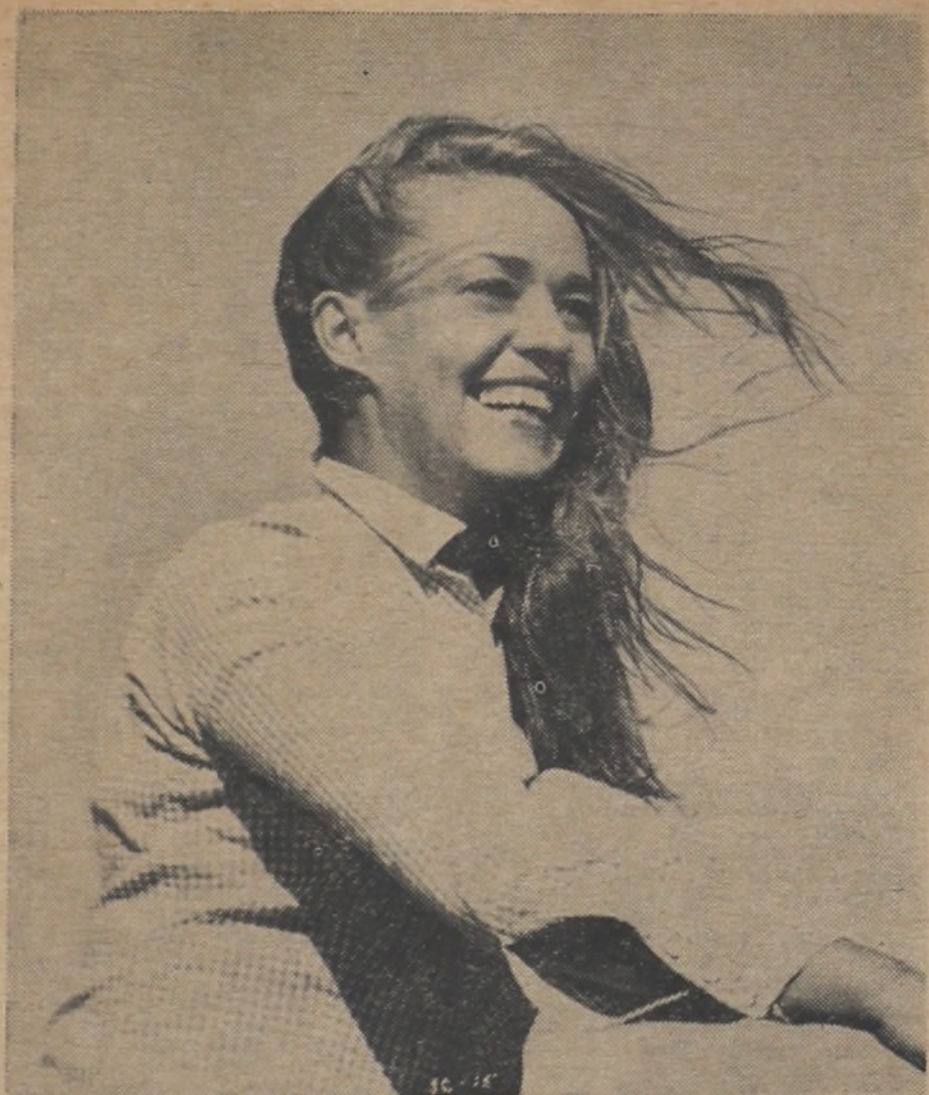
El actor en el cine y en el teatro

El cine y el teatro son dos cosas completamente distintas. Creo que muy pocos actores pueden hacer ambas cosas con éxito. También creo que muy pocos pueden hacer buenas actuaciones por un largo período. Cualquiera puede escribir un buen libro. Esto se aplica igualmente al cine: cualquier actor puede, si acaso, actuar bien en una sola película.

El medio cinematográfico es un medio muy negativo para los actores porque los engulle. Solamente un actor con un genio extraordinario y fantástico puede seguir haciendo grandes actuaciones en el cine durante un tiempo.

El actor de teatro realiza un trabajo esencialmente creativo. El actor de teatro conoce al director, conoce la obra y cuando va a la escena aporta algo, crea por su parte. Sin embargo, el actor de cine no tiene el dominio de lo que está haciendo, puede aportar sólo un poco. El actor de teatro tiene conciencia de su trabajo en escena, tiene control de lo que hace, su personaje está en sus manos. El actor de cine, sin embargo, no tiene ese control. El actor de cine es algo así como el títere del director. Creo que por esto es más fácil para la gente joven actuar en el cine.

En cuanto a los actores viejos, ocurre el problema de que si el actor no es un profesional se tropieza con grandes problemas en el trabajo de la dirección. Creo que la única película, entre las que yo recuerdo, en que esto ha ocurrido con algún éxito es **Umberto D.** Cuando a los viejos actores de teatro, ocurre que ellos están muy conscientes de lo que significa una



Jeanne Moreau (*The sailor from Gibraltar*)

verdadera actuación. Esto les impide hacer una buena labor para el cine.

Para mí, el mejor actor inglés de este momento, en este sentido, es Laurence Olivier, pero encuentro que nunca está tan bien en el cine como en el teatro. Ocurre que siempre está muy consciente de la actuación, que además él sabe que está actuando y, por lo tanto, está consciente también de lo que debe ser una actuación cinematográfica.

(Declaraciones tomadas de la revista "Cine Cubano" No. 12, Jul/63)

filmografía

1955 (Cortometraje)

MOMMA DON'T ALLOW. Prod. British Film Institute Experimental Film Fund. Dirección, argumento y libreto: Tony Richardson y Karel Reisz. Fot. Walter Lassally. Mtje. John Fletcher. Mús. ejecutada por la orquesta de Chris Barber. Asist. dir. Dorothy Harper, Kenneth Goodman, David Pitt, Kenneth Lindsay. (Dur.: 22 minutos).

1959 (Largometrajes)

LOOK BACK IN ANGER (Pasión prohibida). Prod. Woodfall, dist. por Warner Bros. Dir. Tony Richardson. Prod. Gordon L. T. Scott y Harry Saltzman. Lib. Nigel Kneale y John Osborne, sobre pieza teatral del último. Fot. Oswald Morris. Mús. Chris Barber. Dir. art. Peter Glazier. Mtje. Richard Best. Con Richard Burton, Claire Bloom, Mary Ure, Gary Raymond, Edith Evans, Glen Byam Shaw, Phyllis Neilson-Terry, Donald Pleasence, Jane Eccles, Jordan Lawrence, George Davine, Bernice Swanson, Anne Dickins, John Dearth, Nigel Davenport, Alfred Lynch, Ioke Townley, S. P. Kappor, Walter Hudd.

1960

THE ENTERTAINER (Imprevisto pasional). Prod. Woodfall-Holly. Dir. Tony Richardson. Pr. Harry Saltzman y John Croydon. Lib. Nigel Kneale y John Osborne sobre pieza teatral del último. Fot. Oswald Morris. Mús. John Addison. Dir. art. Ralph Brinton. Mtje. Alan Osbiston, Coreogr. Honor Blain. Con Laurence Olivier, Joan Plowright, Brenda de Banzie, Roger Livesey, Alan Bates, Shirley Anne Field, Thora Hird, Daniel Massey, Miriam Karlin, Geoffrey Toone, Albert Finney, James Culliford, Gilbert Davis, Tony Langridge, McDonald Hobley, Charles Gray, Anthony Oliver.

SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING (Todo comienza el sábado). Prod. Woodfall Dir. Karel Reisz. Pr. Tony Richardson. Pr. ejec. Harry Saltzman. Lib. Allan Sillitoe sobre novela propia. Fot. Freddie Francis. Dir. Art. Ted. Marshall. Mús. Johnny Dankworth. Mtje. Seth Holt. Con Albert Finney, Shirley Anne Field, Rachel Roberts, Hylda Baker, Norman Rossington, Bryan Pringle, Robert Cawdron, Edna Morris, Elsie Wagstaffe, Frank Pettit, Avis Bunnage, Colin Blakely, Irene Richmond, Louise Dunn, Anne Blake, Peter Madden, Cameron Hall, Alister Williamson. (Primer Premio en el Festival de Mar del Plata 1961).

1961

SANCTUARY (Santuario). Prod. Darryl F. Zanuck para 20th Century Fox. Dir. Tony Richardson. Pr. Richard D. Zanuck. Lib. James Poe sobre dos novelas de William Faulkner y una pieza teatral de Ruth Ford basada en una de ellas. Fot. (CinemaScope): Ellsworth Fredericks. Dir. art. Jack Martin Smith y Duncan Cramer. Mús. Alex North. Mtje. Robert Simpson. Con Lee Remick, Yves Montand, Bradford Dillman, Odetta, Harry Townes, Howard St. John, Jean Carson, Reta Shaw, Strother Martin, William Mims, Madge Redmond. (Filmación en Hollywood).

A TASTE OF HONEY (Sabor de miel). Prod. Woodfall para Metro Gwynn Mayer. Dir. y Pr. Tony Richardson. Lib. Shelagh Delaney y Tony Richardson sobre pieza teatral de la primera. Fot. Walter Lassally. Mús. John Addison. Dir. art. Ralph Brinton. Mtje. Anthony Gibbs. Asist. dir. Peter Yates. Con Rita Tushingham, Dora Bryan, Robert Stephens, Murray Melvin, Paul Danquah, David Boliver, Moira Kaye, Herbert Smith, Valerie Scarden, Rosalie Scase, Veronica Howard, Eunice Black, Jack Yarker, Margo Cunningham, John Harrison. (Presentada en Cannes en 1962, obtuvo el premio ex-aequo de interpretación para Rita Tushingham y Murray Melvin. Posteriormente se exhibió en la Sección Informativa del Festival de Venecia 1962).

1962

THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER (El mundo frente a mí). Prod. Woodfall. Dir. y Pr. Tony Richardson. Lib. Allan Sillitoe sobre relato propio. Fot. Walter Lassally. Dir. art. Ted Marshall. Mtje. Anthony Gibbs. Asist. Dir. Basil Rayburn. Con Tom Courtenay, Michael Redgrave, Avis Bunnage, Peter Madden, James Bolam, Julia Foster, Topsy Jane, Dervis Ward, Raymond Dyer, Alec Mac Cowen, Joe Robinson, Philip Martin, Arthur Mullard, Ray Austin, Anthony Sagar, John Thaw, Peter Kriss, James Cairncross, Frank Finlay, Christopher Williams, James Fox. (Premio especial del Jurado en el Festival de Mar del Plata 1963, y premio al mejor actor Tom Courtenay).

1963

TOM JONES (Tom Jones, hombre de audacia). Prod. Woodfall para United Artists. Dir. y Pr. Tony Richardson. Lib. John Osborne sobre novela de Henry Fielding. Fot. (Eastmancolor): Walter Lassally. Mús. John Addison. Diseño de la producción: Ralph Brinton. Dir. Art. Ted Marshall. Mtje. Tony Gibbs. Con Albert Finney, Susan-

nah York, Hugh Griffith, Edith Evans, Joan Greenwood, Diane Cilento, George Devine, David Tomlinson, George A. Cooper, Rosalind Atkinson, Angela Baddeley, Peter Bull, Rachel Kempson, Rosalind Knight, Joyce Redman, David Warner, Wilfred Lawson, Jack McGowan, John Maitat, Patsy Rowlands, James Cairncross, Julian Glover, Fred Jackson, Avis Bunnage. Narración en banda sonora dicha por Michel MacLiammoir. (Premio "Oscar" de Hollywood como mejor film de 1963, y Tony Richardson como mejor director).

1965

THE LOVED ONE (Los seres queridos). Prod. Filmways para Metro Goldwyn Mayer. Dir. Tony Richardson. Pr. John Calley y Haskell Wexler. Pr. ejec. Martin Ransohoff. Lib. Terry Southern y Christopher Isherwood sobre novela de Evelyn Waugh. Fot. Haskell Wexler. Diseño de prod. y vestuario: Rouben Ter-Arutunian. Mús. John Addison. Mtje. Anthony Glöbs. Asist. Kurt Neumann. Con Robert Moré, Jonathan Winters, Anjanette Comer, Rod Steiger, Dana Andrews, Milton Berle, James Coburn, John Gielgud, Tab Hunter, Margaret Leighton, Liberace, Roddy MacDowall, Robert Morley, Barbara Nichols, Lionel Stander, Aylene Gibbons, Bernie Kopell, Asa Maynor, Alan Napier, Roxanne Arlen, Brenda Thomson, Pamela Curran, Barbara Hines. (Filmación en Hollywood).

1966

MADEMOISELLE (Fuegos de verano). Prod. Woodfall (Londres)/Procinex (París), para United Artists. Dir. y Pr. Tony Richardson. Lib. Jean Genet y Tony Richardson. Diál. Derek Prouse. Fot. (Franscope): David Watkins. Dir. Art. Jacques Saulnier. Mtje. Anthony Gibbs. Con Jeanne Moreau, Ettore Manni, Umberto Orsini, Keith Skinner, J. Berretta, G. Douking, Jacques Monod. (Filmada en Francia).

1967

THE SAILOR FROM GIBRALTAR (Marino de Gibraltar). Prod. Woodfall para United Artists. Dir. Tony Richardson. Pr. Oscar Lewenstein y Neil Hartley. Lib. Christopher Isherwood, Don Wagner y Tony Richardson sobre novela de Marguerite Duras. Fot. Raoul Coutard. Mús. Josie Macavin. Canción "Jo le Rouge" de Antoine Duhamel y Bassiak, cantada por Jeanne Moreau. Mtje. Anthony Gibbs, William Blunder. Con Jeanne Moreau, Ian Bannen, Vanessa Redgrave, Orson Welles, Hugh Griffith, Zia Moheddin, Umberto Orsini, Erminio Spalla, Eleanor Brown, Erminio Spalla, Gabriella Pallotta, Arnoldo Foá, Clau-

dio de Renzi, Fausto Tozzi, John Hurt, Theodor Roubanis, Massimo Sarchielli.

1968

THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE (La Carga de la Brigada Ligera). Prod. Woodfall para United Artists. Dir. Tony Richardson. Pr. Neil Hartley Lib. Charles Wood sobre poema de Lord Alfred Tennyson. Fot. (Panavision, Color De Luxe): David Watkins. Mús. John Addison. Animación: Richard Williams. Dir. Art. Edward Marshall Asesora de época y color: Lila de Nobili. Investigación histórica: John Mollo. Vest. David Walker. Mtje. Hugh Raggett y Kevin Brownlow. Dir. 2ª Unidad: Christian de Chalonge. Efectos especiales: Robert A. MacDonald. Con Trevor Howard, Vanessa Redgrave, John Gielgud, Harry Andrews, Jill Bennett, David Hemmings, Peter Bowles, Mark Burns, Howard Marion Crawford, Mark Dignam, Alan Dobie, Willoughby Goddard, T. P. McKenna, Corin Redgrave, Norman Rossington, Ben Aris, Leo Britt, Helen Sherry, Ambrose Coghill, Rachel Kempson, Donald Wolfitt, George Douking.

1969

LAUGHTER IN THE DARK (Una mujer infame). Prod. Gershwin-Kastner / Les Films Marceau / Woodfall Films para United Artists. Dir. Tony Richardson. Pr. Neil Hartley. Lib. Edward Bond sobre novela de Vladimir Nabokov Fot. (Color De Luxe): Dick Bush. Mús. Raymond Leppard sobre tema de Monteverdi. Dir. Art. Julia Trevelyan Oman. Mtje. Charles Rees. Con Nicol Williamson, Anna Karina, Jean-Claude Drouot, Peter Bowles, Sian Phillips, Sebastian Breaks, Kate O'Toole, Edward Gardener, Helen Booth, Sheila Burrell, Willoughby Goddard (Rodaje parcial en Francia).

1970

NED KELLY (En EE. UU. **THE KELLY BROTHERS**) (Los hermanos Kelly). Prod. Woodfall para United Artists. Dir. Tony Richardson. Pr. Neil Hartley Lib. Tony Richardson e Ian Jones. Fot. (Technicolor): Gerry Fischer. Dir. Art. Andrew Sanders. Diseño de prod. y vest. Jocelyn Herbert Mús. y can. Shell Silverstein, cantadas por Waylon Jennings. Mtje. Charles Rees. Con Mick Jagger, Allen Bickford, Geoff Gilmour, Mark McManus, Serge Lazareff, Peter Sumes, Ken Shorter, James Elliott, Clarissa Kaye, Martyn Sanderson, Diane Craig, Susan Lloyd, Alexis Lloyd, Bruce Barry, Janne Wesley.

HAMLET. Registro de la puesta en escena interpretada por Nicol Williamson.

dos films de Mark Rydell



The fox

LAWRENCE ADAPTADO

Amores borrascosos se anima con un tema de amor lesbiano, lo cual no es una novedad asombrosa para el cine francés (**La muchacha de los ojos de oro**) ni el italiano (**Inquietud**) pero sí para Hollywood, donde ciertas vergüenzas fueron ignoradas durante sesenta años. El asunto debe sus audacias a la novela **The fox**, del inglés D. H. Lawrence, un poeta, ensayista y novelista (1885-1930) más famoso por **El amante de Lady Chatterley**. Según esa obra y la adaptación de Lewis John Carlino y Howard Koch, hay dos mujeres viviendo en una granja aislada de los alrededores de Toronto, Canadá. A ese lugar llega un hombre, se enamora de una de las muchachas, provoca los graves celos de la otra, lleva la situación a algunos extremos de violencia verbal y turbación hasta que una desem-

bocadura trágica e involuntaria liquida las tensiones de ese molesto triángulo. Las reseñas anglosajonas se han encargado de observar el terreno erótico en que ingresa el film, con una escena de amor físico bastante desacostumbrada, algún desnudo femenino, algún rasgo de expansión emotiva entre ambas mujeres. Y alguna crítica aguda ha señalado en cambio que la fina vertiente simbólica anotada en la novela está quebrada en la adaptación por subrayados obvios: el zorro del título es el animal que amenaza las aves de la granja, pero también es el furtivo visitante que invade el clima de intimidad femenina.

Como control de ambas vías expresivas aparece un director desconocido, Mark Rydell. Ese debutante en cine había sido antes un artesano de televisión, con otros antecedentes como actor teatral en Broadway y aún como responsable de la puesta en escena de **Raíces** de Arnold Wesker. Sus primeras experiencias en Hollywood hacia 1962 fueron como asistente de dirección de Sydney Pollack para algunas seriales de televisión y como realizador de varios capítulos de **Ben Casey**. En el equipo que lo rodea para su primera experiencia en cine hay gente con prestigio más divulgado: el músico argentino Lalo Schiffrin, la actriz Sandy Dennis (que se reveló en **Quién le teme a Virginia Woolf?**), el galán Keir Dullea, que actuó antes en **David y Lisa** y en **Bunny Lake ha desaparecido**). Algún juicio inglés sobre el film anota justamente el estimable nivel de interpretación, en que figura además la intensa Anne Heywood. (De una nota de **Jorge Abbondanza**, en "El País", 28/11/68).

FAULKNER RECREADO

Hacia 1905, en el pueblo de Jefferson, Mississipi, en el condado de Yoknapatawpha, el niño Lucius McCaslin es compañero y testigo de la fabulosa escapada de su amigo mayor Boon Hogganbeck y del negro Ned, un peón que, no abusivamente, se considera también un McCaslin. En automóvil "Winston Flyer", orgullo del abuelo McCaslin, los tres protagonistas de **El bribón** (The reivers) abandonan su pueblo y se trasladan a la ciudad de Memphis, donde se instalan en el prostíbulo de Miss Reba. A partir de entonces, sufren por las injusticias de la policía y los prejuicios ciudadanos, en tanto que las cosas se complican porque Boon se adueñó del automóvil sin permiso, el negro Ned lo cambió por un caballo de carrera y Boon se enamora de Corrie, una pupila de Miss Reba.



The reivers

Semejante saga picaresca se ajusta a la trama de **The reivers** (Los rateros), novela de William Faulkner, Premio Pulitzer, obra no muy difundida sin embargo. A través de **El bribón** el cine reitera un afán acendrado por adaptar al gran escritor sureño, realizado por lo general con poca suerte, como lo demuestran las dos adaptaciones de **Santuario**, la de **El sonido y la furia** y el "collage" de **Noche larga y febril**. Felizmente, **El bribón** es la mejor adaptación que se haya hecho de un texto previo de Faulkner, resultando más sabrosa que la de

Intruso en el polvo (o **Rencor**, de Clarence Brown, 1950), hasta ahora el mayor logro en tales intentos. (Faulkner acertó en cambio, como libretista; habría que revisar **Vivamos hoy, Tener y no tener**, sobre Hemingway, y sobre todo **The big sleep**, de Howard Hawks).

Mark Rydell, previamente adaptador de **The fox** (Amores borrascosos), de D. H. Lawrence, alcanza con **El bribón** a componer una encantadora evocación de época, con fascinante recreación del mundo faulkneriano. Todo un pueblo auténtico (Carrollton, Mississippi, 500 habitantes, buena parte de ellos "extras" en la película) se ha transformado en Jefferson, con sus rasgos definidos propios del **Deep South**. Vestuario, utilería, escenografía y paisaje están admirablemente elegidos o diseñados. Cada personaje de **El bribón** encuentra, por su lado, un intérprete adecuado, y el realizador, por su parte, redondea un estilo que fluye de un modo campechano y directo, con un leve sentido del humor y una gran ternura hacia los hombres y las mujeres que van surgiendo en el transcurso del periplo de los protagonistas. Es cierto, y esto importa, que Rydell no es un poeta (es sensible pero no creador) y que en consecuencia la validez de la película no está en lo que ella significa como obra del todo autónoma, sino en lo que importa, de todas maneras, la fotografía en color de Richard Moore, rica en tonalidades y estupenda en la captación del paisaje. Importa la refinada banda sonora, nostálgica y atendida a elementos típicos del viejo Sur y del jazz surgiente. Y son siempre atractivos los personajes: el ritmo, pausado, de **El bribón** les arrastra, dentro de una bonhomía humanista que constituye otro aporte valedero de esta tarea prolija y fiel de Mark Rydell. (De una nota de José C. Alvarez en "La Mañana" 14/11/70)

THE FOX (Amores borrascosos). EE.UU., 1967. Producción Raymond Stross - Motion Picture International, distribuida por Warner Bros - Seven Arts. Director: **Mark Rydell**. Productor: Raymond Stross. Libreto de Lewis John Carlino y Howard Koch sobre "El zorro" de D. H. Lawrence. Fotografía en Panavisión y Color De Luxe: William Fraker. Dirección artística: Charles Bailey. Montaje: Thomas Stanford. Música: Lalo Schiffrin. Canción "Roll it over" de Oscar Brand. Con Keir Dullea, Sandy Dennis, Anne Heywood. (Estreno en Montevideo: Cine California, 28 de noviembre de 1968).

THE REIVERS (**El bribón**). EE.UU., 1970. Producción Irving Ravetch-Arthur Kramer en asociación con Solar

Prod., presentada por Cinema Center Films y National General Pictures, con distribución 20th Century Fox. Director: **Mark Rydell**. Productor: Irving Ravetch. Libreto de Irving Ravetch y Harriett Frank Jr., sobre "Los rateros" de William Faulkner. Fotografía en Panavisión y Technicolor: Richard Moore. Dirección artística: Charles Bailey y Joel Schiller. Montaje: Tom Standford. Música: John Williams. Con Steve McQueen, Sharon Farrell, Will Geer, Michael Constantine, Rupert Crosse, Mith Vogel, Lonny Chapman, Juano Hernández, Clifton James, Ruth White, Dub Taylor, Allyn Ann McLerie, Diana Shalet, Diane Ladd. (Estreno en Montevideo: Cine Ambassador, 12 de noviembre de 1970).

EL CINE DE

TRUFFAUT

La biografía de François Truffaut —lo bastante conocida para no contarla de nuevo— es un dato que conviene tener en cuenta al abordar su cine, ya que el autor de **Les mistons** pertenece a una familia de directores para los que lo vivido y lo sentido resulta indisociable de lo narrado, representado o, de una forma u otra, expresado. Entre Truffaut y sus películas suele existir una intimidad que no existe, por ejemplo, entre Preminger y las suyas. Por eso su cine, contrariamente al de Preminger, asume con frecuencia el punto de mira de sus personajes y parte de una visión subjetiva de la realidad que le circunda o que, en los momentos de introspección, sorprende en su interior, si bien es cierto que, al progresar paralelamente su obra y su vida, todo altibajo emocional o todo progreso hacia la madurez y la serenidad, se verán reflejados en sus películas, de forma que sería posible trazar un aproximado cardiograma.

Como toda persona que lo ha pasado mal, que ha sentido la soledad, que ha tenido que soportar penurias y que ha trabajado con los aspectos sombríos de la existencia, Truffaut es un cineasta **blessé**, herido, replegado, agazapado, pesimista, triste, hipersensible, autodidacta, intuitivo e insolidario de una sociedad en la que no confía. Por otra parte, Truffaut ha sido un hombre con un sueño —hacer cine—, y su vida ha consistido siempre en avanzar hacia una meta fijada por él mismo, en superarse, en concretizar y hacer palpables sus esperanzas e ideales. Sumido en lo real, se apega a lo tangible; asqueado de las imperfecciones de la realidad, busca ávidamente algo mejor, y sueña. Suspendido entre el mundo y el sueño, entre la introversión y la curiosidad por lo que le rodea, inadaptado y buscando su refugio, inconformista y evasivo, Truffaut podría definirse como un anarquista solitario que intenta conciliar sus contradicciones o resolverlas de algún modo. Su voluntad de autoafirmación, de supervivencia

y de progreso, se confunden con su vulnerabilidad, y surge así una primera dicotomía o contradicción que puede percibirse claramente en su cine; frente a una tendencia a hablar de sí mismo y a develar su intimidad, nos encontramos con una actitud pudorosa y defensiva que le hace alternar films más o menos autobiográficos (la serie que tiene por protagonista a Antoine Doinel) con otros que le interesan más indirectamente, por motivos estéticos, culturales, ideológicos o de gusto (**Fahrenheit 451**, **La novia vestía de negro**, **El niño salvaje**); pero sin afectarle a un nivel profundo o emocional. No es extraño que un adolescente inadaptado buscara refugio en el mundo onírico que irradia desde las pantallas a la oscuridad de los cines, ni que sus impulsos de autoafirmación se dirigieran a la creación de un mundo ficticio que —como dijo André Bazin— sustituye la realidad por nuestros sueños. La realización cinematográfica es, ante todo, un intento de dar forma y realidad a algo imaginado que no existe, si bien un film se mantiene siempre en lo que podría llamar el "grado cero de la existencia".

El cine es para Truffaut un instrumento con el que salir de sí mismo y de la realidad —a veces sórdida— que le aprisiona; como arma liberadora, permitirá un día invertir la dirección de la mirada y observar, desde una nueva perspectiva, y adentrándose en ella, la realidad antaño rehuida.

Truffaut se hizo crítico, como casi todos sus compañeros de "Cahiers du cinéma", para aprender a ver cine, a comprenderlo y explicarlo, y llegar así a poder hacerlo. Su crítica fue siempre **cinematográficamente** política, un duro combate contra los cineastas establecidos, contra las convenciones imperantes, tanto en la forma del acceso a la profesión o de rodaje como en el estilo narrativo y visual de las películas. Esta formación crítica, de forma tal vez más directa que otros episodios de su biografía, ha dejado en su cine una huella indeleble: toda su concepción del cine se asienta en la serie de postulados o posiciones teóricas —más o menos precisas— que sustentaron el edificio crítico de "Cahiers" entre 1951 y 1960; postulados que constituyen aún el punto de partida —hasta cuando son negados o combatidos— de la moderna crítica cinematográfica mundial. André Bazin, uno de los fundadores-directores, maestro y protector de Truffaut, formuló el primer acercamiento coherente y global a la estética del cine posterior a la segunda guerra mundial, abandonando la abstracción de sus predecesores teóricos (Eisenstein aparte, ya que en él

teoría y práctica iban de la mano y se complementaban mutuamente) por un enfoque empírico y concreto; para Bazin, en un principio, el cine no "debía ser", sino que "era lo que era", y si bien toda su teoría se sustenta en una filosofía idealista (cristiana, humanista y hasta metafísica), de él surge una noción del realismo (y del clasicismo) cuyo punto de partida es estrictamente materialista, ya que se apoya en el carácter **ontológico** de la imagen fotográfica y cinematográfica para afirmar que la puesta en escena es una captación de la realidad, una reproducción fiel y no deformada por la visión del autor (por el estilo), lo que le lleva ya a postular un ideal cinematográfico, consistente en el respeto a la **realidad**, en la puesta en escena —aparentemente— no intervencionista, transparente. Esta teoría, cercana a la de la **mímesis** de Taine, puede conducir al más neutro naturalismo, ya que, llevada a sus últimas consecuencias lógicas —y no las aberrantes que hace unos años estuvieron de moda entre algunos críticos—, negaría la expresión personal, puesto que lo real (reducido a lo visible) sería lo expresado, desempeñando el cineasta una pasiva función de **intermediario**.

Sin embargo, los "jóvenes turcos" (Rivette, Chabrol, Truffaut, Rohmer, Godard) introdujeron en "Cahiers" nuevas teorías, de las cuales hay dos —muy estrechamente vinculados entre sí, casi asimilables— que conviene destacar en esta ocasión, dada la influencia que tienen en Truffaut, como crítico y como cineasta. Una de ellas, debida a Alexandre Astruc, afirmaba la equivalencia entre el trabajo creador de un cineasta con su cámara y el de escritor con su pluma (por eso se conoce bajo el nombre de **caméra-stylo**), dando especial relieve al estilo como forma de expresión individual. A través de la teoría de la **puesta en escena**, la tesis de Astruc desembocó en la "política de los autores", política —y no teoría— que tuvo en Truffaut uno de sus más decididos partidarios, pese a las acutas reservas (el artículo "Sur la politique des auteurs") de Bazin. Considerando el director como único **creador o autor** del film, a cuyas intenciones todos los demás elementos debían subordinarse para permitir que llevara a cabo una **expresión personal**, de tal forma que todas sus películas manifestasen una misma "visión o concepción del mundo" (Weltanschauung) a través de un estilo coherente, había que hablar no de las películas consideradas como autónomas, sino de sus autores, y de cada film como parte de un todo, de una obra. Esta **teoría del autor** tiene sus raíces en la más arraigada tradición

cultural francesa ("L'homme c'est le style" decía Boileau), formaba parte de las teorías de Astruc y Leenhardt y no tenía nada de revolucionaria. Sí era, en aquel momento, revolucionaria la **política de los autores**, ya que los jóvenes no tenían acceso a la dirección, y el cine francés de los años 30, si se excluye a Renoir, Becker, Ophüls, Bresson, Cocteau, Guitry, Tati y tal vez algún otro, se hallaba bajo el dominio del **cinéma de qualité**, un cine a la vez de consumo y de prestigio, cuyos directores eran meros ilustradores de guiones acartonados, convencionales y sensacionalistas, y que se hallaban al servicio de los productores y de las vedettes interpretativas. Estos directores hacían un cine plano, literario y viejo, descendiente directo y no evolucionado del naturalismo teatral, que se generalizó con la llegada —apresurada por imperativos comerciales— del sonoro, y que hacía del francés —que carecía de diversificación y de los medios del americano, o de la pobreza absoluta del italiano— un cine bastardo y anticuado, impersonal y cínico, sin otra meta que la taquilla y los premios de festivales.

Por todo ello resulta lógico que Truffaut se sintiera atraído por una concepción individualista de la creación cinematográfica, que además, le autorizaba a expresarse —lo que sin duda deseaba— sin el freno de su timidez, ya que a través del cine podría contar, indirectamente, lo que por pudor no se atrevía. Desplazar la atención de los cinéfilos hacia el director, en detrimento de estrellas y guionistas, y atribuir al director y no al productor el control artístico de las películas, facilitaría su camino hacia la dirección de cine.

Esta contradicción entre los distintos cines que propugnaban, respectivamente, Bazin y sus discípulos debía ser despejada, y fruto de este intento son los primeros films de la "Nouvelle Vague", una vez que, abierta una brecha desde la crítica, pudieron atacar el problema del acceso a la profesión desde un ángulo económico (películas baratas) y formal. Educados en la admiración del cine clásico americano —que solía cumplir los requisitos exigidos por el realismo baziniano— los nuevos cineastas soñaban con hacer films clásicos en su estilo y personales en el tema (de ahí el autobiografismo más o menos estilizado de alguno de estos primeros films). Pero como, por otra parte, los directores surgidos de "Cahiers" tenían —gracias a Langlois y la Cinémathèque— una cultura cinematográfica muy superior a la de sus antecesores, y habían realizado una reflexión crítica bastante profunda, empezaron a resucitar formas de expresión olvidadas que, al fusionarse con sus ori-

ginales ideas propias y con las enseñanzas del cine americano, dieron lugar a una nueva forma de cine, que tuvo algo de "estética de grupo" en sus principios y que luego habría de diversificarse y desarrollarse según la evolución de cada director.

De esta forma, y teniendo en cuenta que Truffaut es uno de los más típicos representantes de la "Nueva Ola" —a medio camino entre el revolucionario Godard y el clasicista radical Rohmer, y sin las oscilaciones de Chabrol ni la discontinuidad de Rivette—, podemos apreciar cómo se manifiesta en Truffaut esta contradicción y cómo, poco a poco, se resuelve. Si por vocación y carácter Truffaut es un cineasta clásico, también hay que tener en cuenta que uno de los objetivos primordiales de la "N.V." fue la conquista del público, para así consolidar en la práctica la victoria del nuevo cine, ganándose la confianza de los productores, demostrando que un cine barato y personal —rodado por noveles— podía dar dinero, y poder seguir haciendo cine. Todo esto imponía una cierta dosis de novedad, atractiva pero asequible, y por eso **Le beau Serge** (El bello Sergio) y **Les cousins** (Los primos) de Chabrol, o **Les quatre cents coups** (Los cuatrocientos golpes), son films claros, sencillos y poco llamativamente innovadores. Claro está que la forma de rodaje, la escasez de medios, la inexperiencia de los directores, su entusiasmo y su posición frente a lo que era entonces el grueso del cine francés, confirieron a estos films un aire renovador, no sólo en el terreno industrial sino en el estilístico (y, por tanto, en la forma de comunicarse con el público): la cámara en mano, la libertad de estructura narrativa, los actores no profesionales o desconocidos, el rodaje en escenarios naturales, la iluminación realista, la escasez de efectos ópticos, etc., les daban una frescura que, en aquel momento, resultaba nueva.

Se buscaron temas ajenos al cine francés (**Tirez sur le pianiste**) o infrecuentes (**Jules et Jim**, **Le signe du Lion**, **Paris nous appartient**) o provocativos (**Hiroshima mon amour**, **A bout de souffle**); se experimentaba con la estructura (Resnais), el montaje y los tiempos muertos (Godard), el vocabulario, la psicología, la voz en off, la composición, la dirección de actores; se reenlazaba con el cine francés de los años 30 (Vigo, Renoir, Carné-Prévert); se injertaba la vitalidad y economía del cine americano de clase B, etc. En este período de penetración, experimentación y aprendizaje práctico, se sitúa la primera etapa creativa de Truffaut, compuesta por tres films largos (**Les quatre cents coups**, **Tirez sur le pianiste**, **Jules et Jim**) y un epi-

sodio de **L'amour a vingt ans** (Antoine et Colette), todos ellos adscribibles al realismo práctico y todos ellos en blanco y negro y pantalla Scope. Tras un año de inactividad, Truffaut reduce las dimensiones de sus imágenes y se embarca en una nueva etapa con **La peau douce**, film analítico, clínico, no poetizado, y que supone una ruptura estilística radical: **La peau douce**, como más tarde **Fahrenheit 451**, **La mariée était en noir** y **La Sirène du Mississippi**, se coloca bajo el signo de Hitchcock y abandona en parte la influencia de Vigo, Renoir, Rossellini Ophüls, Becker y Cocteau, que predominaba en los films anteriores. Seca, precisa, elíptica, apresurada, llena de tensión, **La peau douce** es la película más pesimista, más concreta y menos idealizada de Truffaut, ya que las más realistas de las restantes —la serie Doinel— son subjetivas y nostálgicas, y **L'enfant sauvage** es un film de época. La experiencia hitchcockiana —paralela a su larga entrevista con el maestro, publicada como **Le cinéma selon Alfred Hitchcock**— hace más precisa su puesta en escena y le va tentando hacia lo inverosímil y lo imaginario. Contra ello reacciona en el montaje, y así corta una hora de **La peau douce**, e introduce insertos, detalles y diálogos explicativos en **Fahrenheit 451**, intentando no perder contacto con lo real. Su pasión por lo verosímil, por lo probable, por la claridad y por la evidencia, produce ciertos desequilibrios en estas dos películas, hasta que, por fin, se libera y deja vía libre a su imaginación en **La mariée était en noir**, cuya zigzagueante estructura elíptica repite, en un cuadro más realista y cotidiano, en **Baisers volés**, una de sus películas más maduras, y en la muy onírica y romántica **La Sirène du Mississippi**, su film más exaltado y audaz, ya que permite que la ficción imponga sus propias reglas y conduzca el relato de forma sorprendente, inesperada y provocadora. Tras este desahogo lírico, realizado desde la nueva seguridad que le ha dado el descubrir (**Baisers volés**, **Domicile conjugal**) en el cine de Ernst Lubitsch (**Design for living**, **Angel**, **Madame Du Barry**, **Die Puppe**, **To be or not to be**, **The shop around the corner**, **Lady Windermere's fan**, **Trouble in paradise**, **Die Bergkatze**) la forma de reconciliar y unir sus tendencias contrapuestas, Truffaut ha podido darnos su obra más perfecta, madura, serena y objetiva, **L'enfant sauvage**, y se ha convertido en un cineasta clásico.

Miguel Marías



Doinel a los 13 (Les 400 coups)

¿QUIEN ES ANTOINE DOINEL?

Hace tiempo, una mañana de domingo, la televisión emitió en el programa "La secuencia del espectador" una escena de **Baisers volés**, en la que participaban Jean-Pierre Léaud y Delphine Seyrig. Al día siguiente entré en una taberna en la que nunca había estado antes, junto a la estación de Saint-Lazare, y me dijo el dueño: "Yo le conozco a Ud. Ayer lo vi en la televisión". Es, por supuesto, evidente que no fue a mí a quien vió en la pequeña pantalla, sino a Jean-Pierre Léaud, interpretando el personaje de Antoine Doinel. Pedí un café muy concentrado, el hombre me lo sirvió y, estudiando más de cerca y más atentamente mi rostro, añadió: "Esa película la hizo hace tiempo, no? Era Ud. más joven".

Cuento esta anécdota porque ilustra bastante bien la ambigüedad (¡y al mismo tiempo la ubicuidad!) de Antoine Doinel, ese personaje imaginario que es la síntesis de dos personajes reales: Jean-Pierre Léaud y yo.

En setiembre de 1958 puse un anuncio en "France-Soir" con objeto de encontrar un muchacho de trece años para interpretar al protagonista de **Los cuatrocientos golpes**. Acababa de escribir el guión del film en colaboración con mi amigo Marcel Moussy, y la idea que nos había inspirado a lo largo de todo el trabajo se cifraba en perfilar una crónica del deci-

motercer año de la vida de un muchacho, considerado no con nostalgia y ternura, sino, por el contrario, considerada como "un mal momento pasajero".

Se presentaron unos sesenta muchachos, e hice pruebas en 16 mm. con todos ellos; les hacía preguntas bastante sencillas, puesto que mi objetivo era encontrar **un parecido más moral que físico** con el niño que yo creía haber sido.

Jean-Pierre Léaud sobresalía claramente del conjunto, y tras algunas "eliminadoras" decidí darle el papel de Antoine Doinel. Los otros chicos no se molestaron en vano, ya que todos fueron seleccionados para rodar durante una semana las numerosas escenas de escuela que hay repartidas durante toda la película.



Doinel a los 16 (Antoine et Colette)

Jean-Pierre Léaud tenía entonces catorce años y era menos socarrón que el Antoine Doinel que yo mantenía en la sombra, ese que finge siempre sumisión nada más que para al final hacer únicamente lo que tiene en la cabeza. Jean-

Pierre era como Doinel, solitario, antisocial y al borde mismo de la rebelión, pero tenía como adolescente más salud que él y con frecuencia se mostraba descarado. Durante el primer ensayo dijo ante la cámara: "Usted necesita un tipo chistoso y por eso estoy yo aquí". Jean-Pierre, a diferencia de Doinel, leía muy poco, tenía indudablemente vida interior, pensamientos secretos, pero era ya un hijo de la época audiovisual, es decir, prefería robar discos de Ray Charles antes que libros de "La Pléiade".

¿Dónde encontré el nombre de Antoine Doinel? Quise aproximarme lo más posible a un nombre que me gustaba mucho, el de Etienne Loinod, colaborador de "Cahiers du Cinéma" (era, en realidad, el seudónimo-anagrama de Jacques Doiniol-Valcroze). Creí sinceramente ser el inventor del nombre de mi personaje hasta que me dijeron que lo había copiado de la secretaria de Jean Renoir, Ginette Doinel.

Fue precisamente Jean Renoir quien me enseñó que el actor que interpreta un personaje es más importante que el personaje, o, si se prefiere, que hay que sacrificar lo abstracto en aras de lo concreto. Nada de extraño tiene, por ello, que Antoine Doinel se separase de mí desde el primer día de rodaje de **Los cuatrocientos golpes**, para aproximarse a Jean-Pierre. En la pantalla, Antoine Doinel se convirtió en un ser tan valeroso como provisto de una buena fe aparente tan grande, que el público todo le perdona, hasta el punto de que sus padres y los otros personajes adultos a los que Marcel Moussy y yo habíamos querido matizar su comportamiento, aparecen finalmente en la pantalla como seres casi odiosos.

En los otros films del ciclo Doinel hice algunas rectificaciones teniendo en cuenta el extraordinario fenómeno de simpatía que provoca siempre en el público Jean-Pierre Léaud, y de esta forma no hay apenas personajes odiosos en **La hora del amor** o en **Domicilio conyugal**, escritos en colaboración con mis amigos Claude de Givray y Bernard Revon con objeto de equilibrar las fuerzas presentes en la pantalla. Antoine Doinel no es lo que se llama un personaje ejemplar, es astuto, tiene encanto y abusa de él, miente mucho y disimula más, solicita más amor que el que está dispuesto a dar; no es el hombre en general, sino un hombre en particular.

Cuando el film estuvo terminado, meses después, el laboratorio telefoneó a la productora para pedir autorización con objeto de destruir la película no utilizada en el montaje definitivo. En la mayoría de mis películas doy esta autorización

sin dificultades, pero en lo relativo al ciclo Doinel no me decidí a hacerlo, porque tengo la impresión de que todo el celuloide consagrado a Jean-Pierre Léaud, que le refleja cada vez en una etapa diferente de su desarrollo físico, es más precioso que el que se dedica a protagonistas adultos.



Doinel a los 24 (Baisers vol s)

He dicho todo y, en verdad, nada he dicho, A adir  únicamente que Jean-Pierre L aud es, a mi juicio, el mejor actor de su generación, y que será injusto olvidar que Antoine Doinel es, para él, más que uno de los personajes que ha interpretado, uno de los dedos de sus manos, una de sus costumbres, uno de sus compañeros de niñez.

François Truffaut, (Agosto de 1970).

EL MUNDO DE TRUFFAUT

Una cantidad considerable de los films de Truffaut tienen un claro sentido autobiográfico, aunque no traten de Antoine Doinel directamente; estos films se caracterizan por su evidencia, basada en la experiencia, y por su sentido primario (en su acepción más noble), circunstancia que provoca en el espectador la simpatía más cordial hacia los personajes y un fácil reconocimiento personal de situaciones y diálogos. Esto quiere decir que son contadas las películas donde se hace patente un tratamiento expresivo más riguroso y una elaboración de materiales más compleja. En este sentido, **La novia vestía de negro** nos parece en la actualidad una obra ejemplar ya que no sólo se da esa distanciada elaboración reflexiva que califica toda obra estéticamente válida al margen de su valor como documento social o histórico, sino que, y lejos del complejo sistema de referencias presente en **La Sirena del Mississippi**, a través de esta elaboración se nos aparece el mundo de Truffaut con una extraordinaria nitidez y transparencia.

Ultimamente se acostumbra a calificar a Truffaut de pequeño burgués en términos virulentamente despreciativos, acusándole además de autocomplacencia. No seré yo quien diga lo contrario, pues hasta el más lerdo convendrá en que lo es; sin embargo, estimo más útil analizar, siquiera sea someramente, su sistema expresivo, a fin de evaluar en qué medida éste expresa poética y políticamente la realidad, independientemente del hecho de evidenciar una óptica pequeño-burguesa por excelencia.

Una de las más notables características del cine de Truffaut consiste en reflejar con gran nitidez y claridad el miserable mundo de la pequeña y media burguesía francesa. Esta cualidad es la que confiere a numerosos momentos de su obra un relieve corrosivo sorprendente. Sin embargo, lo que irrita a sus detractores es que de esa visión corrosiva no se desprenda ningún juicio, ninguna conclusión definitiva respecto a lo criticado. El punto cardinal de la cuestión reside en que esa falta de juicio es consustancial con el método seguido por Truffaut para mostrarnos ese mundo.

Reiteradas veces ha manifestado Truffaut su opinión de que una rigurosa representación de la realidad exige la más radical neutralidad en su tratamiento (Aquí conviene recordar su disgusto ante el tratamiento agriado otorgado a algunos personajes de **Los 400 golpes**). La claridad expositiva que pre-

síde la imagen que de la burguesía media francesa nos ofrece Truffaut es hija de esa neutralidad, pero también lo es la ausencia de una reflexión sobre esa imagen y la negativa a plantearse. En esta contradicción reside la grandeza y la grave limitación de Truffaut; la neutralidad que pretende el autor es consecuencia de una mirada desengañada, escéptica y triste; pese a ello, desarmantemente ingenua y bondadosa, (contrariamente a la despectiva y distanciada visión chabrolíca, o a la divertidamente asombrada visión rohmeriana). Es gracias a esa neutralidad que podemos poseer una imagen tan ordenada, exacta y corrosiva de la clase a la que pertenece; pero, y por pertenecer a ella precisamente, la imagen poseída se ve despojada de toda reflexión, salvedad hecha de cierto gusto masoquista por la melancolía.

J. Moreau (La novia vestía de negro)



En **La novia**... se nos presenta un amplio muestrario de tipos y situaciones más o menos representativos, y se nos presenta además con gran claridad y precisión, haciéndolo, por

otra parte, desde la perspectiva de una estructuración sumamente compleja y elaborada del material que compone el film. Acompañando a Jeanne Moreau vamos accediendo a este diverso muestrario, no directamente, como ocurre con sus films más biográficos, sino a través de un complicado, rico y sutil sistema de aproximaciones sucesivas en la que cada una es consecuencia de la anterior y prepara la siguiente; y a las que llegamos mediante un también frondoso procedimiento consistente en la preparación minuciosa y científica de máscaras y situaciones previas por las que nos sea permitido incidir en la realidad objeto de análisis sin forzarla ni distorsionarla. A su vez el film tiene un gran carácter abstracto, toda vez que los datos del rompecabezas nos son suministrados según vamos progresando en el conocimiento de tipos y situaciones, tipos y situaciones que nos serán mostrados con una falta de piedad inhabitual en la obra de Truffaut, de manera que por primera y, hasta el momento, última vez, se encuentra una reflexión crítica sobre esa burguesía, si bien teñida de un notable desquiciamiento. No obstante, ocurre que esta representación neutral y lúcida de la burguesía, a fuer de consecuen- te consigo misma, acaba generando una contradicción aguda entre sus elementos. Ante ella, el tímido Truffaut, incapaz de seguir adelante, opta brusca y confortablemente por destruir gratuitamente a sus protagonistas. Esto, que sólo se hace evidente en sus films más elaborados (**Jules et Jim**, **Piel dulce**, **La sirena**... y menos biográficos, en **La novia**... alcanza una formulación más objetiva y justificada, de modo que esta destrucción no resulta tan gratuita y molesta como en los demás films, aunque no por ello deje de evidenciar un considerable moralismo. La justificación a que aludimos no sólo se debe al propio desarrollo dramático de la historia, sino que es resultado del hitchcockiano —y muy reelaborado y asimilado— clima que consigue al presentar similar itinerario en busca de la verdad, y la consiguiente angustia de este descubrimiento; al mismo tiempo que también consigue un crepuscular ambiente crítico. Por todo lo ya expuesto, estimo que con **La hora del amor**, **La novia vestía de negro** es el mejor film de Truffaut.

J. P. Perucha

(Todos los textos pertenecen a la publicación española "NUESTRO CINE", N^o 103-104, año 1970).

bio-filmografía

François Truffaut

Nació en París el 6 de febrero de 1932. A los catorce años abandona sus estudios (a los once había abandonado el hogar) y se gana la vida de diversas maneras. A los dieciocho años va a parar a un reformatorio a causa de que por su afición al cine intentaba dirigir un cine club exhibiendo *Metrópolis* de Fritz Lang sin pagar el alquiler. De allí lo saca André Bazin, quien le ofrece un empleo en la sección cinematográfica de *Travail et culture*, lo que interrumpe el servicio militar en 1951. Según cuenta el propio Truffaut, otra vez André Bazin tuvo que interceder cuando él se negó a pelear en la guerra de Indochina, logrando su excarcelación de Coblenza, en donde había sido recluso por desertor. En 1953 Truffaut es desmovilizado del ejército y Bazin le consigue un trabajo en el Servicio Cinematográfico del Ministerio de Agricultura. Cuando es expulsado de allí poco después, ingresa como crítico en *Cahiers du cinéma* y en *Arts*. Esa carrera de crítico, que abarcó varios años, se distinguió por la virulencia de sus ataques al cine francés que él denominó de "la tradition de la qualité" y que abarcaba a libretistas como Aurenche y Bost y a realizadores como Claude Autant-Lara, René Clément, André Cayatte y Jean Delannoy entre otros, a los cuales Truffaut acusa de anquilosados, burgueses y tradicionalistas. En dos momentos de esa carrera de crítico, Truffaut bordeó el escándalo: primeramente con su serie de artículos titulados "Una cierta tendencia del cine francés" (contra los libretistas Jean Aurenche y Pierre Bost) y luego con otro artículo que proponía: "Cannes, un fracaso dominado por los acomodados, los compromisos y los malos pasos" (lo que determinó su no admisión en ese Festival). Sin embargo en 1959, **Los cuatrocientos golpes** concursa en Cannes y obtiene premios y reconocimientos de la crítica internacional.

Su carrera de realizador comenzó en 1955 con un cortometraje en 16 mm. titulado *Une visite*, que tenía fotografía de Jacques Rivette y montaje de Alain Resnais. En 1957, gracias a una herencia recibida por su amigo Robert Lachenay (compañero de *Cahiers* y viejo camarada de andanzas) filma *Les mistons*, un corto de 17 minutos que ya era una franca demostración de sus posibilidades. En 1958 se casó con Madeleine Morgenstern, hija de un jerarca de la compañía distribuidora "Cocinor". Colaboró como argumentista en *A bout de souffle* (Sin aliento) de Jean-Luc Godard, y en el guión de *Tire-au-flanc 62* de Claude de Givray (1961) y *Une grosse tête*, también de Givray (1962), así como en el guión y los diálogos de *Mata-Hari*, *Agent H 21* (Mata Hari) de Jean-Louis Richard (1964). Truffaut es actualmente propietario de la compañía productora "Les films du Carrosse", por lo que está vinculado como productor o co-productor a los films *Paris nous appartient* (París nos pertenece) de Jacques Rivette (1958-60), *Le testament d'Orphée* (El testamento de Orfeo) de Jean Cocteau (1960), *Tire-au-flanc 62* de Claude de Givray (1961), *Mata-Hari* de Jean-Louis Richard (1964) y *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Godard (1966), así como a los cortometrajes *Le scarabée d'or* de Robert Lachenay (1960), *Anna la bonne* de Claude Jutra (1961), *Les voix d'Orly* de Lachenay (1964) y *La fin du voyage* de Michel Varesano (1964).

En 1963, y luego de mantener una prolongada entrevista con Alfred Hitchcock, comenzó a escribir un libro que publicó en 1966 con el título *Le cinéma selon Hitchcock*. Actualmente prepara un libro sobre Jean Renoir. Esos dos directores son los que Truffaut más admira y han sido, de alguna manera, sus maestros.

1955

UNE VISITE. Lib. Truffaut. Fot. Jacques Rivette. Mtje. Alain Resnais. Con Laura Mauri, Jean-José Richer, Francis Cognany, Florence Doniol-Valcroze. (16 mm., cortometraje).

1957

LES MISTONS (Los mocosos). Lib. Truffaut según relato de Maurice Pons. Fot. Jean Maligo. Mús. Maurice Le Roux. Asist. de dir. Claude de Givray. Con Gérard Blain, Bernadette Lafont. (Dur.: 17 min.). Prod. Les Films du Carrosse.

1958

UNE HISTOIRE D'EAU. Dir. Truffaut y Jean-Luc Godard. Comentario y narración: Jean-Luc Godard. Fot. Michel Latouche. Mús. de películas de Pierre Braunberger. Sonido: Jacques Maumont. Mtje. Godard. Con Jean-Claude Brial, Caroline Dim. (Dur.: 18 min.). Prod. Les Films de la Pléiade (Pierre Braunberger).

1959

LES QUATRE CENTS COUPS (Los cuatrocientos golpes). Prod. S.E.D.I.F./Les Films du Carrosse. Lib. Truffaut. Adapt. y diálogos: Marcel Moussy. Fot. (Dyaliscope) Henri Decaë. Cámara: Jean Rabier. Decr. Bernard Evein. Mús. Jean Constantin. Mtje. Marie-Joséphine Yoyotte. Asist. de dir. Philippe de Broca, Alain Jeannel, François Cognani, Robert Bober. Con Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claire Maurier (Gilberte, la madre), Albert Rémy (Julien Doinel, el padre), Guy Decombe (maestro), Georges Flamant (M. Bigey, padre de René), Patrick Auffay (René), Daniel Couturier, François Nocher, Richard Kanan, Renaud Fontanarosa, Michel Girard, Claude Mansard y la actuación especial de Jeanne Moreau y Jean-Claude Brial. (Dur. 93 min. Truffaut añadió ocho minutos al reponerse el film en 1968).

1960

TIREZ ET A LE PIANISTE (Disparen sobre el pianista). Prod. Les Films de la Pléiade (Pierre Braunberger). Lib. Truffaut y Marcel Moussy sobre novela "Down there" de David Goodis. Diál. Truffaut. Fot. (Dyaliscope): Raoul Coutard. Mús. Georges Delerue. Canciones cantadas por Charles Aznavour. Mtje. Claudine Bouché. Con Charles Aznavour (Charlie Kohler), Marie Dubois, Nicole Berger, Michèle Mercier, Albert Rémy, Daniel Boulanger, Serge Devri, Alex Joffé, Claude Mansard. (Dur.: 80 min.).

1961

JULES ET JIM (Ella, Jules y Jim). Prod. S.E.D.I.F./Les Films du Carrosse. Lib. Truffaut y Jean Gruault, sobre novela de Henri-Pierre Roché. Fot. (Franscope): Raoul Coutard. Mús. Georges Delerue. Canc. "Le tourbillon": letra y música de Boris Bassiak, cantada por Jeanne Moreau. Vest. Fred Capel. Mtje. Claudine Bouché. Asist. dir. Georges Pellegrin y Robert Bober. Con Jeanne Moreau (Catherine), Oskar Werner (Jules), Henri Serre (Jim), Vanna Urbino (Gilberte), Boris Bassiak (Albert), Sabine Haudepin (Sabine), Marie Dubois (Thérèse), Jean-Louis Richard y Michel Varesano (clientes del café), Pierre Fabre (borracho), Kate Noelle, Anny Nelsen, Christiane Wagner y Jacques Demy (Fortuné) eliminado en la versión definitiva del film. (Dur.: 105 min.).

1962

ANTOINE ET COLETTE, episodio de **L'AMOUR A VINGT ANS (El amor a los veinte años).** Prod. Pierre Roustang para "Ulysse Productions" (París). Organización general: François Truffaut. Fot. (Franscope): Raoul Coutard. Mús. Georges Delerue. Mtje. Claudine Bouché. Con Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Marie-France Pisier (Colette), Patrick Auffay (René), François Darbo (padre de Colette), Rosy Varte (madre de Colette), Jean-François Adam (Albert Tazzi). (Dur.: 28 min.). Otros episodios fueron dirigidos por Renzo Rossellini, Marcel Ophüls, Andrzej Wajda y Shintaro Ishihara.

1964

LA PEAU DOUCE (Piel dulce). Prod. S.E.D.I.F./Les Films du Carrosse. Lib. Truffaut y Jean-Louis Richard. Diál. Truffaut. Fot. Raoul Coutard. Cámara: Claude Beausoleil. Mús. Georges Delerue. Mtje. Claudine Bouché. Asist. dir. Jean-François Adam, Con Jean Desailly (Pierre Lachenay), Françoise Dorléac (Nicole), Daniel Ceccaldi (Clément), Jean Laniel (Michel), Paul Emanuel (Odile), Sabine Haudepin (Sabine), Laurence Badie (Ingrid),

Gérard Poirot (Franck), Dominique Lacarrière (Dominique), Carnero (organizador de Lisboa), Georges de Givray (padre de Nicole), Charles Laviale (vigilante del hotel Michelet), Mme. Harlaut, Olivia Poli, Catherine Dupont, Philippe Dumat y Jean-Louis Richard. (Dur.: 115 min.).

1966

FAHRENHEIT 451. Prod. Vineyard Films Ltd. (Londres) para Universal International. Lib. Truffaut y Jean-Louis Richard sobre novela de Ray Bradbury. Diálogo adicionales: David Rudkin y Helen Scott. Fot. (Technicolor): Nicholas Roeg. Mús. Bernard Herrmann. Decor. Syd Cain. Vest. Tony Walton. Mtje. Tom Noble. Productores ejecutivos: Lewis M. Allen y Jane Nousbaum. Con Oskar Werner. (Montag), Julie Christie (Linda, Clarisse), Cyril Cusack (Capitán), Anton Diffring (Fabian), Jeremy Spenser (hombre de la manzana), Bee Buffell (mujer-libro), Gillian Lewis (Locutora de TV), Anne Bell (Doris), Caroline Hunt (Helen), Anna Palk (Jackie), Roma Milne, Arthur Cox, Eric Mason, Noel Davis, Donald Pickering. Mark Lester. (Dur.: 110 min.). Rodaje en Inglaterra (Pinewood Studios)

1967

LA MARIEE ETAIT EN NOIR (La novia vestía de negro). Prod. Les Films du Carrosse/Le. Productions Artistes Associés (París) y Dino de Laurentiis Cinematográfica Spa. (Roma) Woodfall Films (Londres). Lib. Truffaut y Jean-Louis Richard sobre "The bride wore black" de William Irish (Cornell Woolrich). Fot. (Eastmancolor): Raoul Coutard. Cámara: Georges Liron. Mús. Bernard Herrmann. Decor. Pierre Gouffroy. Mtje. Claudine Bouché. Asist. dir. Jean Chayrou y Roland Thenot. Con Jeanne Moreau (Julie), Jean-Claude Brialy (Corey), Michel Bouquet (Coral), Charles Denner (Fergus), Claude Rich (Bliss), Daniel Boulanger (Holmes), Michel Lonsdale (Morane), Serge Rousseau (David), Jacques Robiolles (Charlie), Luce Fabiolle (Madre de Julie), Alexandra Stewart, Daniel Pommeruelle, Gilles Quéant, Sylvine Delanoy. (Dur.: 105 min.).

1968

BAISERS VOLES (La hora del amor). Prod. Les Films du Carrosse/Le. Productions Artistes Associés. Lib. Truffaut, Claude de Givray y Bernard Revon. Fot. (Eastmancolor): Denys Clerval. Mús. Antoine Duhamel. Decor. Claude Pignot. Canción "Que reste-t-il de nos amours" de Charles Trenet. Mtje.: Agnes Guillemot. Con Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Delphine Seyrig (Mme. Tabard), Michel Lonsdale (Tabard), Claude Jade (Christine),

Claire Duhamel (Mme. Darbon), Marie-France Pisier (Colette Tazzi), Jean-François Adam (Albert Tazzi), André Falcon (M. Blady), Harry-Max (M. Henri), Catherine Lutz (Mme. Catherine), Jacques Robiolles, (Serge Rousseau, Paul Pavel, Jacques Rispal. (Dur.: 90 min.). Rodaje en 16 mm., luego ampliado.

1969

LA SIRENE DU MISSISSIPPI (La sirena del Mississippi) Prod. Les Films du Carrosse/Le. Productions Artistes Associés (París). Lib. Truffaut, según la novela "Walt into darkness" de William Irish (Cornell Woolrich). Fot. (Dyaliscope, Eastmancolor): Denys Clerval. Cámara: Jean Chibaut. Mús. Antoine Duhamel. Decor. Claude Pignot. Vest. de Catherine Deneuve: Yves Saint-Laurent. Mtje. Agnes Guillemot. Asist. de dir. Jean-José Richer. Con Jean-Paul Belmondo (Louis Mahe), Catherine Deneuve (Julie Roussel), Michel Bouquet (Comolli), Nelly Borgeaud (Berthe Roussel), Marcel Bebert (Jardine), Martine Ferrière (Mme. Travers), Yves Drohuet (director del Banco). (Dur.: 125 min.).

L'ENFANT SAUVAGE (El niño salvaje). Prod. Les Films du Carrosse/Le. Productions Artistes Associés (París). Lib. Truffaut y Jean Gruault sobre "Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron" de Jean Itard (1806). Fot. Nestor Almendros. Cámara: Philippe Theaudiere. Foto fija: Pierre Zucca. Mús. Antonio Vivaldi. Decor. Jean Mandaroux. Mtje. Agnes Guillemot. Asist. de dir. Suzanne Schiffman. Dir. mus. Antoine Duhamel. Con Jean-Pierre Cargol (Victor de Eveyron), François Truffaut (Jean Itard), Françoise Seigner. (Mme. Guérin), Paul Ville (Rémy), Jean Dasté (Philippe Pinel), Pierre Fabre (enfermero), Claude Miler (M. Lemery), Annie Miler (Mme. Lemery), René Lavert (comisario), Jean Mandaroux (médico). (Dur.: 85 min.). No estrenada en Uruguay.

1970

DOMICILE CONJUGAL. Prod. Les Films du Carrosse/Valoria Films (París), y Fida Cinematográfica (Roma). Lib. Truffaut, Claude de Givray y Bernard Revon. Fot. (Eastmancolor): Nestor Almendros. Mtje. Agnes Guillemot. Con Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claude Jade (Christine Doinel), Daniel Ceccaldi (M. Darbon), Claire Duhamel (Mme. Darbon), Hiroko Berghauer (Kyoko), Barbara Lage (Monique), Jacques Jouanneau (Césarín), Daniel Boulanger (el tenor), Sylvana Blasi (la mujer del tenor), Claude Véra (el estrangulador), Pierre Fabre, Billy Kearns, Serge Rousseau, Danièle Gérard, Guy Pierrault, Christian de Tilière. (No estrenada en Uruguay).



cine universitario del uruguay
DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

Sala de exhibiciones: Soriano 1227

Sede Social Santiago de Chile 1182

AGOSTO/SETIEMBRE, 1971

Montevideo

Iglesias Hnos.