

CARTAS DE PARIS

N. ALMENDROS

SEPTIMO FESTIVAL DE LONDRES

El Festival de Londres no es un festival en el sentido que se entiende generalmente. Es, quizás por esto mismo, mucho mejor que los otros.

En primer lugar, no es un festival competitivo, es decir, no hay repartición de premios al final; desaparecen, pues, la expectación y la especulación habituales. Es sabido que en los otros grandes festivales de Europa hay que dar siempre un premio bueno a los Estados Unidos, otro a Rusia, otro a Francia y otro a Italia. Así no hay protestas diplomáticas y "tutti contenti", menos, claro, los cineastas que salen perjudicados por tan arbitraria distribución.

En Londres, además, los films presentados, si bien son recientes, no son siempre inéditos. Entre los asistentes, ni grandes vedettes internacionales, ni directores de fama, ni fotógrafos o reporteros sensacionalistas. En compensación, la selección de films es buena. El Festival de Londres podría hacer suyo el slogan del de Acapulco que se anunciaba como "un festival de festivales": en efecto, casi todos los títulos presentados eran de películas que habían obtenido recientemente algún premio en un lugar u otro. De Venecia: "Le Feu Follet" (Louis Malle); "El Verdugo" (Berlanga), "Mani Sulla Città" (Rosi); de San Sebastián: "Au Coeur de la Vie" (Enrico); de Cannes: "I Fidanzati" (Olimi); de Locarno: "I Basilischi" (Wertmuller); de Moscú: "Das Russische Wunder" (Thorndike); de Sestri Levante: "Barravento" (Rocha); de Salónica: "Ouranos" (Kanelopoulos), etc.

De esta manera el público inglés y los visitantes extranjeros, en dos semanas, con tres proyecciones diferentes por día, obtienen una visión panorámica bastante completa de lo que se produce en el mundo cinematográfico de alguna importancia, evitando al mismo tiempo ver el resto de películas aburridas que constituye la mayoría en todos los festivales.

Una ojeada general a los largo-metrajés presentados nos descubre quizás una nueva dirección en relación con los films de los últimos años: el cine de la post-guerra había abordado a menudo los problemas sociales de nuestro tiempo, pero evitado expresamente hablar directamente de política. Ahora varias películas atacan directamente el tema: "Manos Sobre la Ciudad", de Rosi, habla del escándalo del contubernio entre políticos y los constructores de viviendas en Italia; en "I Basilischi" (Los Lagartos), dirigido por una mujer, Lina Wertmuller, se hace de pasada una burla de cierto tipo de burgueses "de izquierdas"; en "La Belle Vie", de Enrico, como en "Paula Cautiva", del argentino Ayala, hay un paralelo entre la vida privada, la vida sentimental de los protagonistas y la presión ejer-

cida sobre ellos por la vida pública, es decir, por los acontecimientos políticos.

De entre los largo-metrajés, de un punto de vista estilístico, ninguno puede ser considerado como realmente nuevo o experimental, excepción hecha de "The Chair" (La Silla). Sus realizadores, Leacock, Drew y Pennebaker, han llevado la técnica del "cinéma-vérité" (con cámaras y sonido portátiles) a sus últimas consecuencias. Asistimos al juicio de un verdadera condenado a la silla eléctrica hasta su indulto.

Lo más completo, lo más terminado y perfecto fueron, sin embargo, dos películas francesas que siguen la línea ya trazada por la "nouvelle vague", pero llegando a una depuración decantada de la forma y el lenguaje: "Le Feu Follet", de Malle, y "Muriel", de Resnais.

"Hallelujah the Hills" (U.S.A.), de Adolfo Mekas, y "Dragées au Poivre", de Baratier (Francia), comienzan un género que en la literatura tiene buenos antecedentes, pero que en el cine es nuevo: la imitación o parodia de los clásicos. En una escena se imita a Griffith y su acción paralela; en otra, la densidad dramática de Kurosawa; en otra, el ritmo trepidante del "slapstick" de Mack Sennet. Hasta el muy reciente "cinéma-vérité" y la "incomunicación" de Antonioni encuentran su parodia. Es, desde luego, éste un cine para cineastas muy iniciados, ratones de cinemateca o cine-club.

El cine de habla española hizo un buen papel. Además del film de Ayala ya señalado, llamaron la atención "El Verdugo", en el que Berlanga demuestra de nuevo que es el director más dotado en la escuela del humor negro, que parece ser la tendencia más feliz del nuevo cine español. Torre Nilson, con "La Terraza", reafirmó su puesto como el director más importante de la América Latina, junto a Buñuel.

Los cortometrajés completaban cada programa; hubo también sesiones que les fueron dedicadas especialmente. El Festival de Londres, a diferencia también de otros festivales que han descuidado un poco el cortometraje, parece decidido a darle su justa importancia dentro del desarrollo cinematográfico. La selección respondía al mismo principio que para los largometrajés: presentar películas premiadas o destacadas en otros festivales. El conjunto fue tan bueno que casi superó el interés del público al de las películas largas.

De todos los cortometrajés vistos en Londres, el que se podría llamar más justamente experimental es "Oeuf à la Cocque", de los franceses Andrieux y Brevet. Ha sido con una técnica de animación impecable y con mucho humor e imaginación. El tema es difícil de enunciar en palabras: se trata de un huevo duro que

avanza en un paisaje lunar, una playa imaginaria, y que encuentra obstáculos en su camino, aunque finalmente llega a su destino.

Dos films también de animación del americano Vanderbeek llamaron particularmente la atención: "À la Mode" y "Skull-Duggery". Vanderbeek ha desarrollado una técnica similar a la del polaco Lenicka, es decir, sin dibujos, pero con figuras de papel recortado, con la diferencia de que él no utiliza grabados del siglo XIX, sino fotograbados de revistas de hoy: revistas de moda, de cultura física, de publicidad, haciendo una especie de parodia-crítica de los mitos de nuestra civilización.

En otro corto, "Allegro ma Troppo" (Francia), Paul de Roubaix hace una experiencia con el "aceleré",

esto es, con la cámara ultrarápida. Es la vida de todos los días en París: las calles, los metros, el tráfico, la gente que trabaja, come, etc. Al acelerar las imágenes, De Roubaix nos descubre el absurdo y aun el ridículo que existe en las cosas que hacemos más en serio.

Una particularidad del Festival de Londres: los "all-night-shows"; verdaderos maratones de cine que comenzaban a medianoche y terminaban después del alba, a las 9 de la mañana. Cuatro películas una detrás de otra sin interrupción, a estas horas puede parecer algo que asuste a cualquiera; sin embargo, fueron estas sesiones las primeras a venderse completamente, con anticipación. Es ésta, sin duda, una prueba del grado de interés y de entusiasmo del público inglés aficionado al buen cine.

RECuento DE UN AÑO CINEMATOGRAFICO

El año cinematográfico que acaba, a juzgar por los estrenos aquí en Europa y por los films presentados en los últimos festivales, señala algunas características nuevas. Por lo menos, algunos fenómenos que ya existían desde hace algún tiempo se han desarrollado de una manera marcada.

La tendencia al gigantismo se agudiza: hay más grandes películas para pantallas cada vez más grandes. Así las empresas productoras pretenden —y lo logran en parte— salvar el cine como industria. Se produce paralelamente otro desarrollo mucho menos espectacular, pero que a la larga tendrá quizás consecuencias más importantes: es el cine que reduce los costos de producción utilizando nuevas técnicas. Dentro de este grupo se destacan los que pertenecen a la escuela llamada "cinéma-vérité", es decir, "cine-verdad".

El cine combate la televisión con las "superproducciones", ofreciendo al público un producto técnicamente superior al que puede obtener en casa gratuitamente en la pequeña pantalla. Pero hay otro cine que abandona la lucha y llega hasta a colaborar con la televisión. Son muchos los cineastas que hacen cine para las antenas. Es decir, un cine que sigue siendo cine, pero que ha cambiado su modo de difusión: antes las películas se daban a conocer por proyección en salas especializadas; hoy, a través de los orticones de la televisión.

Lo importante desde un punto de vista estético es que estas películas, hechas expresamente para la TV, han llamado poderosamente la atención de los críticos y del público especializado de los últimos festivales. ¿Serán las grandes películas como "Cleopatra" especímenes condenados a perecer, como aquellos gigantesaurios de la época jurásica, con sus lentos y torpes movimientos?

Porque el "cinéma-vérité" —o "free-cinema", como se le denomina en los países de habla inglesa— sorprende por su gran movilidad. Los nuevos directores tienen cámaras portátiles y pequeños equipos sincrónicos de sonido con transistores. El trípode ha sido arrojado por la ventana y así pueden seguir cualquier acontecimiento con la rapidez y agudeza de un cronista periodístico.

De estos "tele-cineastas" de ahora uno se ha revelado como la figura más sobresaliente: Richard Leacock. Su película "La Silla" ha obtenido este año el premio especial del jurado de Cannes. Los comentarios entusiastas y hasta exaltados que ha provocado el cine de Leacock entre los críticos son sin duda merecidos: él ha llevado la técnica del documental hasta donde no la había llevado nadie: han desaparecido virtualmente las barreras que lo separaban del cine de ficción. Leacock convive durante días con uno o varios personajes y los sorprende con sus cámaras y micrófonos portátiles en momentos que pueden ser íntimos, contando con esta técnica historias verdaderas. Pero ¿cómo logra no interrumpir con la presencia de la cámara, por más pequeña que ésta sea, el libre curso natural de la vida? Leacock escoge sus protagonistas en momentos cruciales de su existencia, en los que lo que están haciendo los tiene tan absortos que el hecho de estar siendo fotografiados es secundario. En "The Chair" obtuvo el permiso para seguir a un condenado a la silla eléctrica y su abogado defensor durante los últimos días del juicio (el indulto fue inesperado). En "Eddy Sachs en Indianápolis", se trata de la carrera automovilística famosa, las cámaras siguen las peripecias de Eddy Sachs, su esposa y amigos durante los momentos de "suspense" antes, durante y después de la carrera. El espectador participa así de sus esperanzas, de su angustia y, finalmente, con la derrota, de su desfallecimiento.

Aparte de este desarrollo del "cinéma-vérité", el cine habitual de costo mediano está en plena decadencia, comercialmente hablando. En Francia el momento de euforia de la "nouvelle vague" cuando se estrenaron "Los 400 golpes" y "Sin aliento", ha pasado definitivamente. Sólo Alain Resnais parece mantener siempre vivo el interés, por lo menos entre los círculos intelectuales. Su último film, "Muriel", es para algunos tan importante como "Hiroshima mon amour". Louis Malle, por su parte, repite también el éxito de "Los amantes" con "Le feu follet". Truffaut, Chabrol, Godard, en cambio, han tenido algunos serios reveses comerciales.

El cine alemán y el cine inglés siguen dormitando. Inglaterra, con un poco más de vitalidad, no logra, sin

embargo, romper con la rutina de una producción anquilosada en viejos moldes superados, a pesar del esfuerzo de unos pocos directores nuevos: Reisz, Richardson, Anderson.

La gran sensación de Bergman de hace unos años parece haber tocado a su fin. Bergman se prodigó demasiado; después del éxito del "Séptimo sello", los distribuidores estrenaron de un golpe varias películas realizadas en los años precedentes. Así, el público y los críticos han pasado del entusiasmo a la indiferencia. Hablar con admiración de Bergman en los círculos "snobs" de París no es "de buen tono esta temporada".

El cine de los países del Este ha defraudado a muchos que habían concebido esperanzas después de algunos films notables de hace tres o cuatro años. Entonces los optimistas anunciaban el deshielo sin poder prever que el invierno volvería después de la primavera y el estío: ahora asistimos, pues, al "re-hielo" y sólo en el campo de los cortometrajes y del cine de animación, los países del Este, con Polonia a la cabeza, ofrecen todavía una producción todavía estimable.

El cine japonés se mantiene en una posición sólidamente ganada en el mercado internacional con películas de calidad, aunque también su producción haya decrecido, como en todas partes, numéricamente. "Harakiri", de Kobayashi, ha sido uno de los grandes éxitos de esta temporada en París.

Italia parece el país mejor situado de Europa en estos momentos, tanto desde el punto de vista industrial como del artístico. El volumen de producción es todavía alto; algunos de sus realizadores se mantienen en un primer plano internacional. Fellini, por ejemplo, ha realizado con "Ocho y medio" quizás su obra más original, partiendo de la base "no tengo nada que decir, no sé qué película hacer", pero como en el "Soneto a Violante", del siglo de oro español, Fellini, "burla, burlando", lleva admirablemente hasta el fin su película. Han surgido además en el cine italiano nuevos valores: Ermano Olmi con "Il posto" (El empleo) y Rosi con "Mani sulla città", dan nuevas fuerzas a un neorealismo que algunos creían en retirada.

La situación de España en el cine es todavía contradictoria y confusa. Existen sin duda nuevos bríos, sobre todo después del regreso de Buñuel. El último film de Berlanga, "El verdugo", ha resultado un buen éxito en el resto de Europa; una generación nueva, que no ha conocido la guerra civil, comienza a dar señales de vida. Se habla de una liberalización de la censura, antes extraordinariamente rígida. Pero tal liberalización es muy relativa y dentro de límites estrechos.

Queda por hablar del cine latinoamericano: dos figuras captan el mayor interés de la crítica. Buñuel, desde luego, con "El ángel exterminador", y algunas otras viejas películas de su etapa mexicana, que son desempolvadas ahora y exhibidas como nuevas a raíz de su éxito internacional reciente. El otro es Torre Nilson, que con "La terraza" reafirma su prestigio ganado anteriormente. El cine latinoamericano conoce en estos momentos en que industrialmente se encuentra en descenso, una especie de renacimiento estético. Por lo menos, la crítica internacional se está ocupando por primera vez de un cine que antes había sido sistemáticamente ignorado.

La lectura del diario de Camus —Libros de Notas es el título— ha constituido para el que esto escribe una experiencia interesante. Traducido al inglés ha caído en mis manos no hace mucho este "Notebooks", primero de los varios que se anuncian y que andan preparando la viuda del gran escritor francés, juntamente con los señores Char y Grenier. Este primer volumen abarca el período 1935-1942. Es decir, de los 22 a los 29 años de edad del autor argelino: el

EL DIARIO DE

dato es interesante y algún comentario habremos de hacer sobre él más adelante.

Aunque publicado en 1963 (1), no hay que perder de vista que este primer volumen de apuntes corresponde a un período anterior a la producción de varias de sus obras. El 21 de febrero de 1941, Camus consignaba en su diario: "Terminado 'Sísifo'. Los tres absurdos están ya completos. Principios de Libertad" (2). Los otros dos "absurdos" a los que Camus se refiere son "Calígula" y "L'Etranger". "El malentendido" andaba en vías de terminación todavía.

Pues bien, aun no añadiendo prácticamente nada nuevo, como es obvio, la lectura de estos fragmentos es siempre útil si se quiere penetrar más fácilmente en la producción estrictamente artística de Camus. Cuando le preguntaban a Mauriac por qué no escribía su autobiografía, contestaba con unas reflexiones que más tarde quedaron consignadas en sus "Escritos íntimos": "La verdadera razón de mi pereza para escribir mis memorias ¿no es acaso que nuestras novelas expresan lo esencial de nosotros mismos? Sólo la ficción no miente: entreaire junto a la vida