

**Primera noticia
sobre
el cine canadiense**

«La crisis más considerable que tenemos que afrontar es una crisis de comunicación, interna y externa. Todo aquí es una cuestión de distancia. De distancia política, ideológica, sociológica y física entre los diversos grupos de nuestra sociedad y también entre los individuos que la componen» (JEAN-PIERRE LEFEBVRE).

Imposible tratar de comprender el cine canadiense sin plantearse previamente sus circunstancias geopolíticas. Sobre una extensión mayor que

ción total), de forma que no sólo ellos, sino los otros franceses extendidos por las zonas inglesas del territorio —todo el cual forma parte de la Commonwealth británica— forman un bloque nacional sostenido por sus hechos diferenciales. Este bloque está hoy formado por unos ocho millones y medio de personas (seis millones en Québec, dos millones y medio en el resto del país) en una continua posición de inconformismo».

Y aún más allá de esta esencial bipolaridad canadiense se halla el hecho de la brutal invasión económica del capitalismo americano, poseedor del 95 por 100 de la industria del automóvil, el 89 por 100 del caucho, el 64 por 100 de la electricidad, el 50 por 100 de

las playas económicas, políticas e ideológicas de los Estados Unidos».

Con respecto al cine, las perspectivas —lógicamente— no varían. Las ramas de distribución y exhibición se hallan bajo control americano e inglés y —como datos puramente indicativos— señalemos que casi un tercio de las salas (alrededor de las 1.300 en total) se encuentra en poder de la Paramount (390 cines en 1967), mientras que la angloamericana Rank detenta la propiedad de una centena de locales de exhibición. Unase a esto el poder de la televisión estatal (cuatro cadenas que cubren el 95 por ciento del territorio canadiense y programan más de treinta películas semanales para una audiencia de cinco millones de receptores, distribuidos entre dieciocho millones de habitantes), la sintonización en numerosas ciudades de las emisoras norteamericanas de televisión fronterizas y la crisis constante que ha experimentado desde su fundación en 1939 la National Film Board u Office National du Film, organismo estatal encargado de centralizar —no monopolizar— la producción cinematográfica (2); mézclese todo ello con la absoluta línea divisoria existente entre los cincastas anglofonos y francófonos, cada grupo con sus propias y muy distintas características, enemigas incluso, y tendremos en este cóctel una visión sintética de los obstáculos que ha de afrontar, día a día, el cine canadiense. Cine perfectamente desconocido (salvo a través de algunos festivales y de los magníficos cortos de McLaren) hasta ahora en España y del que en este momento se pueden ver dos muestras representativas: «Warrendale», de Allan King —importada por la Federación de Cine-Clubs—, y «The Ernie game», de Don Owen, ambas de 1967, anglofonas, y de mayor interés la primera, por cuanto se sitúa en la trayectoria más personal del cine canadiense, la del «cine-director», no identificable con el documental al uso, que presenta hoy a Pierre Perrault y el propio King como cabezas de fila.

El interés de «The Ernie game» radica, pues, no en su consideración de obra individual, sino en cuanto que nos pone en el camino de un cine que no suele llegar a nuestro país. La indefinición de su personaje central, el molesto

mimetismo de Owen («A bout de souffle», Lester, Belmont), su continua búsqueda de «lo moderno» impiden que «Ernie» sea algo más que una pura toma de contacto. ■ FERNANDO LARA.

**Mosaico de las
criadas españolas**

Las películas españolas pueden dividirse en dos grandes grupos. El primero y fundamental es aquel de las películas llamadas peyorativamente comerciales —recuerden ustedes los últimos títulos fabricados entre nosotros: «Una señora llamada Andrés», «La orilla», «Cateto a babor», «Don erre que erre», «Pepa Doncel», «Cristina Guzmán», «El Cristo del Océano», etcétera, y si los han visto calificarán inmediatamente sus características—. Estas obras van cargadas de bazofia, erotismo barato, propaganda reaccionaria, mal gusto congénito, planteamientos fáciles y sensibleros: se fabrican en serie, considerando que el espectador que va a verlas es poco menos que retrasado mental, que cualquier gracia, cualquier chiste «picante» puede hacer triunfar la película. Lo indignante de estas películas no es su carácter de «comercial» como la forma en que esa cualidad se desarrolla.

Por otra parte existen las películas que, por su cantidad, resultan «excepcionales» —«El jardín de las delicias», «El bosque del lobo», «Las

cruces», etcétera—. Son obras que quieren servir de expresión personal del autor, que plantean una realidad con un mínimo de objetividad, de madurez, de seriedad, que consideran que el público que va a verlas es todo lo contrario a un retrasado mental, que luchan por convertir el cine en un producto cultural e incidir conscientemente en ese panorama.

Los problemas de censura, de producción, de protección al cine, hacen que este esquema se convierta en realidad. Las películas «comerciales» son las películas comerciales, y las otras son las películas de las minorías, de los Artes y Ensayos y los festivales internacionales. Las auténticas razones de que este esquema exista —que quizá desaparezca con la nueva Ley, al ofrecer aún más dificultades al grupo de películas excepcionales— permanecen siempre ignoradas para el reprimido crítico, que olvida por sistema unas películas y reverencia igualmente las otras.

Las dificultades aparecen cuando se encuentra uno ante una obra como «Españolas en París», de Roberto Bodegas, producida por José Luis Dibildos, que, partiendo de ese esquema de película «comercial» tiene, sin embargo, una dignidad y un respeto por el espectador que, ya se sabe, no es usual entre nosotros. «Españolas en París» no es la película sobre la emigración, pero sí es un apunte que puede interesarnos. Debido a problemas de autocensura o a los derivados del respeto a la



«The Ernie game», de Don Owen.

de los Estados Unidos se asientan dos grupos humanos diferenciados con claridad en razón de su origen: Inglaterra y Francia, respectivamente. Hermanados en teoría por la British North America Act de 1867, su verdadera relación se halla —sin embargo— más cerda de 1763, año en que se pone fin a la guerra colonial emprendida en 1690 por cuestión de límites, con la victoria de los anglosajones sobre la población gala, asentada en el país desde 1534 y fundadora de Montreal (1542) y Québec (1608). Este transcurrir histórico dio origen a una situación en la que —según palabras de Eduardo Haro (1)— «la riqueza y el poder se fueron a manos de los ingleses, y los franceses se aislaron en su provincia de Québec (un sexto del territorio, un tercio de la pobla-

las industrias químicas, el 52 por 100 de las minas, el 43 por 100 de la pasta de papel y el 50 por 100 de la industria de Québec, provincia regida financieramente por la minoría inglesa —10 por 100 de la población total— allí establecida. A la vista de estos datos globales, la existencia y línea terrorista del Frente de Liberación de Québec adquieren una fácil explicación, lo mismo que las palabras citadas del realizador Jean-Pierre Lefebvre (uno de los más interesantes directores francófonos, autor de ocho films, entre los que se encuentran «Il ne faut pas mourir pour ça» y «Jusqu'au coeur», exhibido este último en la Semana de Barcelona de 1969), continuadas así en un texto publicado por «Cahier du Cinéma»: «La perpetua hibernación que sufrimos es la causa de que adormezcamos —los políticos, sobre todo— a nuestros propios problemas durante una parte del año y de que sólo pensemos en desentumecernos sobre las hermo-

Laura Valenzuela y Ana Belén: «Españolas en París».



(2) Datos extraídos, en parte, de «Jeune Cinéma Canadien», de René Prédal, «Premier Plans», número 45, Lyon, 1967.

(1) «Québec: la tragedia permanente», por Eduardo Haro Tecglen (TRIUNFO, número 43; incluido en el libro «Crónica política 1970», Editorial Fundamentos). Las cifras citadas inmediatamente después también pertenecen a dicho artículo.