

# Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial

(Viene de la pág. 31)

»Por un lado, estamos estudiando la forma de hacer pequeños equipos de rodaje en los que participen los técnicos, porque cuando ya hay un país con un sistema socialista, tú puedes reclamar libertad como artista; pero para el resto de los trabajadores que están participando en esa película, ¿cuál es el grado de libertad? Ese es el problema que se plantea. Un técnico normal no participa más que cobrando, y estamos tratando de eliminar el estímulo material y transformarlo en estímulo moral. Como, efectivamente, no todos pueden participar en un producto que es intelectual, de creación, creemos que la solución hay que encontrarla en la reducción del equipo, y de esta manera todos podremos participar directamente en la obra que se hace. En este sentido, la experiencia en Vietnam ha sido muy importante.

»El proceso que se está desarrollando en el país lleva a plantearnos el problema de la crítica. ¿Cómo hacer la crítica en un país que tiene la revolución en el poder? No la podemos hacer como en un país capitalista, donde el Estado aparenta ser el moderador, y entonces hay un juego de conciencia, también tranquila, donde se va generando una gran libertad para hablar, pero no para cambiar. En un país como el nuestro, la palabra es rescatada y cobra una fuerza grande, y cuando tú hablas, algo tiene que cambiar. El Estado no puede aparentar ese juego de ser simple moderador, porque es mentira. El caso de los Estados Unidos, en este sentido, es significativo. Es un país con un capitalismo desarrollado y hay un cierto juego de libertad de expresión, de información. Pero cuando la crítica empieza a superar los límites que ha establecido ese Estado, comienza a operarse una crisis, como le ocurre ahora con Vietnam. La crítica que se hace es ya directamente al Estado, y entonces éste ya no puede seguir aparentando ser el moderador, y se genera una crisis ideológica en el país porque se pasa de los límites establecidos. Entre nosotros, la solución está en que la posibilidad de crítica no se reserve a una minoría de intelectuales, sino que participen en ella todos los trabajadores. Y en este sentido estamos buscando una solución, para que no sea la crítica de un partido-oposición, sino el análisis de nuestros problemas concretos, sin tener miedo a enseñarlos. Y esto es difícil de mantener si se conserva el principio de que sólo los intelectuales pueden hacer la crítica. Hay toda una serie de gente, una tradición de lo que es el autor, de lo que es la cultura como expresión de una minoría y no como expresión de un pueblo... Casi siempre nosotros, como artistas, como intelectuales, somos los intermediarios, los portavoces de la cultura del pueblo.

T.—En España no conocemos ninguna de tus películas. Sólo en el Festival de Cine de Barcelona se dio "Las aventuras de Juan Quinquín", que era una historia burlesca sobre la revolución y de cómo dos viva la Virgen acababan, después de muchas aventuras que describían muy bien tu país, metiéndose en la revolución casi como una aventura más. ¿Piensas continuar en esa línea de humor en tu próxima película o en esta otra de ensayo que presenta "Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial"?

R.—Tengo un proyecto aún sin definir del todo y que será más bien de humor. Una película que siempre digo que tiene un título serio, pero que es totalmente cómica. Será «Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado», una película en capítulos. Un poco en fase de cine, pero también en fase de la realidad del Tercer Mundo. El tema, el plano, cómo hacer llorar a un actor, cómo hacer una entrevista, el «sex-appeal», la «estrella», cómo hacer un documental barato y a colores... Quiero mostrar cómo se hace un truco en el cine y de lo difícil que es conseguir el efecto del hombre invisible, pero también lo caro que resulta. Y, en definitiva, lo innecesarios que son ese tipo de trucos en el Tercer Mundo. No será una película analítica, racional, sino una película de imaginación, con ideas. No quiero decir que yo me haya planteado un cine de ficción por un lado y otro documental por otro. Unas veces habrá mezcla de cosas, porque lo que me he planteado es el hacer cine en una realidad concreta que quiero ayudar a evolucionar. ■ D. G.

(Viene de la pág. 43)

una serie sistemática de estudios originalmente impresa en París cuando sus autores, Marcuse, From, Horkheimer, vivían en 1936 la primera etapa de su exilio. Abundan los títulos de Habermas y de Adorno. De este último hay unas «Lecciones sobre estética», inéditas todavía y tomadas en cinta magnetofónica durante el curso de 1968. Así toma cuerpo la «contestación» del libro como artículo de consumo —Antonioni ha dado de ella una imagen enfática en «Zabriski Point», de la cultura integrada en la misma industria que produce armas, de esta Feria en suma, en la que algunos afirman que se organiza la «marcha fúnebre del pensamiento». ■ J. AGUIRRE.

## ARTE

### Ocho títulos que sirven para revisar la historia del cine

Refiriéndose a los reportajes históricos que TRIUNFO ha publicado recientemente, un lector de nuestra revista escribía sobre «los prejuicios adquiridos en libros de texto que no sólo no aclaran nada, sino que contribuyen a enmascarar la verdadera Historia. Tanto que parece que hemos estudiado «otra Historia». Pienso que, a un nivel distinto pero similar, a los críticos cinematográficos nos sucede algo muy parecido cuando repasamos los casi setenta y cinco años en que nuestra labor ha tenido razón de ser. Las revisiones de obras consideradas como maestras durante muchos años y que figuran con letras de oro en los manuales de la historia del cine son, con mucha frecuencia, altamente decepcionantes; mientras que films tenidos por menores o incluso no citados adquieren un valor nuevo, una presencia inmediata, que nos resulta muy extraño no haya sido advertida antes. La famosa respuesta del comité de redacción de «Cahiers du Cinéma» ante la lista configurada en 1958, con motivo de la Expo de Bruselas, por historiadores, eruditos y estudiosos, que seleccionaron los que, a su parecer, eran títulos esenciales de la historia del cine, se tomó en su momento por un acto preci-

pitado de iconoclastia, donde hasta los autores que aparecían en ambas relaciones se hallaban mencionados por los miembros de la revista especializada parisense a través de un film distinto al de la «lista ortodoxa» y considerado generalmente como secundario. Doce años han bastado para demostrar que más allá de la arbitrariedad que comporta este juego de sociedad (arbitrariedad que se extiende a todo tipo de calificación por números, estrellas, bolas negras o dibujos alusivos, de uso tan común como infantil), la selección de «Cahiers» era mucho más acertada. Este hecho, que quizá supuso el primer enfrentamiento global entre una postura conservadora y otra renovadora cara a la crítica cinematográfica, iba a marcar también los cauces de una cuestión que renace cada vez que un film considerado como «clásico» salta de nuevo a las pantallas.

«Sous les toits de Paris» (1930), «Le million» (1931), «A nous la liberté» (1931), «Quatorze Juillet» (1933) —que han compuesto el ciclo dedicado recientemente en Madrid y Barcelona a René Clair—, «Dough boys» —segundo largometraje sonoro de Buster Keaton (1930)—, «Hallelujah», de King Vidor (1929), «Nanook of the North», de R. J. Flaherty (1920-21), y «Sombras blancas» («White shadows of the South Seas», 1927-28), de W. S. van Dyke y también Flaherty, son obras cuyas imágenes se han sometido de nuevo en las últimas semanas a un enjuiciamiento público, ya en salas comerciales o a través de la televisión. Para una mayoría de espectadores —y aun para varios críticos jóvenes— se habrá tratado de una primera visión de títulos en ocasiones míticos y sobre los que se ha podido leer todo en la escasa bibliografía filmica que entre nosotros circula. Sin intentar ahora siquiera un análisis individualizado de cada una de las películas, bien pueden en su conjunto motivar la reflexión sobre el problema que adelanta el primer párrafo de este comentario: la validez real de una serie de obras indiscutidas como clásicas o, aún más, capitales en el desarrollo del cine como medio de expresión. En última instancia, y pasando por otros temas que nos servirían de enlace, es la propia historia del cine, su proceso en relación con las circunstancias socio-políticas que la han albergado, su autoesquematismo, sus automutilaciones, su propia justificación de ser, lo que está en cuestión. No el cine, entiéndase bien, sino su codificación temporal expuesta a la falta de temporalidad que lleva implícita su reciente existencia, a la difícil perspectiva sintetizadora, al ru-

tinario de la tradición facilitada por otras artes, a la comodidad del trabajo previo, al capricho del descubrimiento espectacular o el simple «dar la vuelta» a lo que se nos ha propuesto durante décadas. Trabajo casi imposible superar todas estas fallas. Pero imprescindible en la medida en que mientras no se efectúe concienzudamente jamás llegaremos a la plena comprensión de lo que el cine ha dado y omitido hasta hoy, de su capacidad y cobardía al mismo tiempo.

En 1951, Carlos Fernández Cuenca escribía: «Bajo los techos de París» representa en el cine europeo lo que «Aleuya», de King Vidor, en el americano: la revelación de nuevas fórmulas expresivas de la pantalla (...). Vidor y Clair fueron los primeros creadores que, procedentes de la técnica ya caduca, acertaron a entender la nueva como algo muy distinto, como una entidad en la que imagen y sonido deberían marchar juntos, apoyándose y sirviéndose mutuamente como factores de la obra de arte. Tras la recentísima visión de estas dos películas «clásicas», ¿es posible mantener lo expuesto por el historiador español? Henri Langlois siempre dice que aún no hemos llegado al verdadero cine sonoro, que nos hallamos todavía en el «hablado». Quizá exagera, pero nos parece fuera de duda que ni «Aleuya» ni «Sous les toits...» son obras fundamentales, tanto en este aspecto como en varios otros. Pero, ¿no estaremos cayendo en la trampa de enjuiciar unas críticas erróneas y no los films clásicos que las motivaron? Y, en definitiva, ¿qué es realmente «un film clásico»? ¿Cómo se caracteriza? Habrá que seguir. ■ FERNANDO LARA.

## CINE

Ya se acabó el verano y empiezan a llegar —timidamente— las exposiciones.

Este año, para mí, la temporada empezó con el Premio de Pintura Vasca de San Sebastián. Lo patrocinó el Centro de Atracciones y Turismo de aquella ciudad y, este año como en algún otro anterior, tuvieron la gentileza de nombrarme jurado. Aun debe andar abierta en el Museo de San Telmo esa exposición donostiarra.