



De cómo se captura a un soldado norteamericano.

Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial

(dos meses en Vietnam del Norte)
Una entrevista con Julio García Espinosa

Más que a soluciones concretas o a la trayectoria personal de un director de cine, conversar con Julio García Espinosa, realizador de la película «Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial», nos acerca a la problemática general de una cinematografía que, como la cubana, permanece desconocida en España tanto en su producción anterior como posterior a 1959. En este desconocimiento se incluyen las obras del propio García Espinosa y los caminos que tanto él como sus compañeros han podido utilizar en busca de un cine capaz de retratar una época de acuerdo con los nuevos planteamientos que vive su país y, al mismo tiempo, de romper con unas estructuras estéticas que han conseguido determinar la mentalidad y la capaci-

dad de recepción de varias generaciones. Julio García Espinosa y su compañero Miguel Torres, periodista y realizador de cortometrajes —también presente en la entrevista al haber intervenido en el rodaje de la película—, en una conversación cordial, alejada de ortodoxias litúrgicas, responden a las preguntas y plantean a su vez otras varias, en una conversación que quiere fundamentalmente servir de reflexión y de paso adelante en una búsqueda apasionante por un cine libre, y que tiene la virtud de abundar en sus propias investigaciones rompiendo esquemas y abriendo nuevas posibilidades que, en la adaptación y resumen de la entrevista, quedan sólo ligeramente apuntadas.

TRIUNFO.—¿Cómo surgió la idea de realizar «Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial» y cómo pudisteis llevarla a cabo?

RESPUESTA.—Todo partió de una invitación que nos hizo Fan Van Bac, Presidente de la Comisión de Crímenes de Guerra y Presidente del Tribunal Supremo de la República Democrática de Vietnam, que quería realizar una película sobre los crímenes de guerra cometidos en Vietnam. Por lo tanto, puede considerarse como una pe-

lícula de encargo, aunque los cineastas elegidos para este viaje nos planteáramos la película como un trabajo nuestro destinado a un público que conocemos y dentro de una perspectiva local. El viaje cubrió cuatro mil kilómetros de zonas bombardeadas —incluso en los momentos en que estábamos allí—, que recorrimos durante dos meses. En algunos momentos del rodaje, la imposibilidad de filmar no nos ha permitido ofrecer secuencias de gran valor cinematográfico sobre los ataques aéreos, pero sí una se-

rie de testimonios de todo lo que allí ocurre. Sobre todo en lo que se refiere a la zona comprendida entre los paralelos veinte y diecisiete, donde la lucha ha sido más cruenta, hasta el punto de que los aviones norteamericanos han arrojado allí durante el año sesenta y ocho el equivalente de las bombas que habían lanzado en toda la República Democrática de Vietnam en los tres años anteriores.

T.—Viendo la película y marginando las entrevistas que habéis reali-

Por DIEGO GALAN

zados con los soldados y los habitantes de los pequeños pueblos bombardeados, no se valora inmediatamente este viaje vuestro. Quiero decir que la mayor parte de las imágenes ofrecidas en la película pueden encontrarse también en material de archivo, y lo que habéis rodado no aporta gran cantidad de datos nuevos.

R.—Creo que desde el punto de vista de la imagen eso que dices es cierto. Pero nosotros nos habíamos planteado justamente no hacer una película impresionista; si alguna idea previa había, era la de hacer algo lo más analítico posible, lo más racional posible, aunque no se excluyera rotundamente la emoción. Desde este punto de vista es más importante para nosotros la banda sonora que la imagen, y, por ello, hasta en algunos momentos hemos usado realmente material de archivo; un sistema diametralmente opuesto al de las películas de ficción, en las que se pretende dar un carácter objetivo a las cosas que se quieren hacer aparecer como documental (léase cámara en mano, sonido directo, etcétera...). Hemos partido de un documental al que —sobre todo con la banda sonora— hemos querido hacer aparecer como una película dramática normal. Hasta cierto punto, es una operación a la inversa, porque hemos querido dejar constancia de que se trata de una actitud subjetiva.

JUEGO LIMPIO

T.—¿No contradice esta opinión subjetiva el carácter analítico que pretendáis dar a la película?

R.—Sí y no. Es subjetivo en la medida en que nos situamos frente a ese material a partir de las posiciones de los que participan ya en la realidad. Quiero dejar claro que somos parciales. Y lo somos en el sentido de que estamos a favor de Vietnam; en el sentido de que al público que nos dirigimos no es un público inconsciente, sino que es público que ya participa. El análisis racional es a partir de los problemas, de las experiencias que pueden servirnos a los componentes del Tercer Mundo como público y como gente que participa ya en esta Tercera Guerra Mundial. Se trata de eliminar la emotividad para que la información sea recibida y eventualmente utilizada. Otro aspecto es el de no dar la guerra a partir de unos planteamientos en los que éstos sean los buenos y los otros los malos, sino de dar una idea lo más coherente posible de cómo fue el período que va desde mil novecientos sesenta y cinco a mil novecientos sesenta y ocho —que cubre la primera parte de la película—, intercalado con datos didácticos de cómo se desactiva una bomba o de en qué consiste el «napalm». Por ejemplo, la secuencia del «napalm» no está hecha para que uno se compadezca de los pobres vietnamitas a los que les cac, sino para que el público al que mañana le puede caer ese mismo «napalm» sepa qué cosas debe hacer para defenderse. Entonces se explica que uno no debe echarse agua, sino arena, y no se debe uno rascar, porque

Hay que hacer evolucionar la vanguardia, dialogar con el hombre que ya participa en la realidad.

es peor, etcétera... Creo que la clave de la película está en que no te enseña las cosas de siempre; es decir, que los vietnamitas son valientes y resistentes, sino en cómo y por qué. No en que tumban aviones, sino en cómo lo hacen. Que la gente que es capaz de tumbar esos aviones son gente normal y corriente, como nosotros. Que no son «Supermanes» amarillos.

T.—En este sentido queda muy clara la entrevista con el carpintero especializado en desconectar las bombas llamadas "guayabas" o la del guerrillero que explica cómo se captura a un soldado norteamericano. Pero también existe otro tipo de entrevista, como la que le hacéis a una muchacha y le preguntáis qué color le gusta más...

R.—Esta entrevista con la muchacha del «paisaje lunar» no tenía ningún interés didáctico, porque su trabajo consiste en vigilar dónde caen las bombas y avisar luego al cuerpo de ingenieros para que las inutilicen. Con ella hemos tratado de hablar de las cosas más corrientes, de las más alejadas de una realidad de guerra, una pregunta que se le puede hacer a cualquier muchacha. Sin embargo, tuvimos que sorprendernos cuando le preguntamos que qué color prefería, y nos respondió que si en la guerra o en la paz. Y es que esto es una broma que sólo pueden entender los países que han estado en guerra o en peligro de tenerla, como nosotros. En Italia esto no se entiende. Y la gente en Cuba se ríe con esta pregunta de la muchacha, porque se sabe que en guerra el único color que se puede usar es el verde, por la aviación y todo eso... Con esta muchacha, que es una heroína, no quisimos más que hablar de cosas corrientes. Y le preguntamos de qué tenía miedo. Pero ella va y nos dice, como la cosa más natural del mundo, que lo que le asusta es el tigre. Y ya no sabes qué le puedes responder.

EL ODIOS EN LA GUERRA.

«En todo momento hemos querido mantener un juego limpio con el espectador, hablándole claro. Hemos ofrecido sólo lo que hemos podido rodar. Es decir, no hemos querido utilizar los grandes planos ya rodados en los que se ve perfectamente cómo se bombardea o cómo mueren los vietnamitas. En algunos momentos, como cuando intentamos fotografiar la base americana, pero por hacer mal tiempo y estar muy lejos no conseguimos ver casi nada, hemos querido respetar este material, que, si no es fundamental, indica nuestra intención y nuestras dificultades en el terreno en que nos encontrábamos.

T.—Eso da la impresión de que la película se va haciendo mientras se ve, lo que crea ese clima de juego limpio que decís y logra el antimaniqueísmo que os propusisteis al principio de la película. Como en la entrevista que mantenéis con los soldados norteamericanos prisioneros...

R.—Nosotros queríamos entrevistar a un norteamericano que había estado en Guantánamo y que había

sido hecho prisionero poco antes de llegar nosotros. Esa entrevista tenía un doble interés: la de conectar con un soldado prisionero en Vietnam y la de charlar con un hombre que había estado en nuestra guerra. Pero no pudimos hacerlo porque estaba enfermo, y, entonces, hablamos con otros dos. Nosotros no queríamos más que obtener una información elemental y objetiva sobre la forma en que fueron capturados. Sabíamos que estábamos en mejores condiciones que ellos, porque llevábamos una cámara y éramos los visitantes y ellos los prisioneros, y no nos parecía honesto acosarlos. Pero fueron ellos los que quisieron enviarnos un saludo a sus familias. Y esto crea un clima de contraste con las escenas que hemos visto antes de la guerra y los bombardeos, que no estaba buscada «a priori». Pero surge humanamente, normalmente, y no se debe evitar. Cuando los soldados tratan de convencer a sus familias de que están muy bien —y nunca se puede estar bien siendo prisionero— y de que hace un clima primaveral, y cuando el otro le pide a su mujer que no venda la casa que tienen, porque cuando él vuelva los precios habrán subido...

«El odio en la guerra es fundamental, como se dice en un precrédito en la película sobre la imagen de Ho Chi Minh. Nosotros habíamos leído ese libro clásico sobre la guerra, «Pilotos en pijama», de Walter Haynowitz, que habla del papel fundamental que juega el odio, de que uno de los elementos de esta guerra es el de que el soldado norteamericano no puede concretar bien su odio. Concretar el odio contra Hitler era fácil para todo el mundo. Pero concretarlo en una figura como la de Ho Chi Minh se vuelve un poco abstracto. Para los vietnamitas el odio es muy orgánico, porque les están bombardeando a todos. Pero, ¿cuál es la motivación de los americanos? Porque «no estamos defendiendo al mundo libre del comunismo, porque los Estados Unidos tienen relaciones con países comunistas; no es una cosa tan concreta como pudo haber sido la lucha contra el nazismo». Por eso creemos que se hicieron películas muy buenas sobre la Segunda Guerra, sobre todo los americanos. Pero para hacerlas sobre Vietnam no tienen una base ética. Y esa es la impresión que se saca de la entrevista con estos dos prisioneros de nuestra película. Que están perdidos, que no se sienten seguros y que quieren tranquilizar a sus mujeres, que tampoco entienden lo que les está pasando.

«Este factor del odio explica el hecho insólito de que en el siglo XX uno de los países más pequeños, más pobres del mundo, haya sido capaz de resistir al país más poderoso. Y, sin embargo, este hecho increíble, que es, por otra parte, una herida para todos y que está más vigente que nunca porque la agresión no cesa, y no sólo, claro, porque las treguas de paz no se respetan (como cuando rodábamos la película), sino porque lo que ocurre es que se amplía —Laos, Camboya—, no conmueve ya la opinión pública, que se siente saturada del «caso Vietnam». Y coges un peri-

dico europeo y te das cuenta de que ya apenas se habla de esto y que se le da más importancia al suicidio de una marquesa o alguna cosa así. Qué sé yo...

CINE IMPERFECTO-CINE MILITANTE

T.—«Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial» se inscribe en un cine militante que trata precisamente de despertar al público de esa apatía general que encuentras a partir de los periódicos. Sin embargo, la película no trata de convencer al público de unos hechos, sino que muestra simplemente unos datos que funcionan sólo si se entienden previamente nuestro punto de vista y las razones por las que habéis realizado la película. En un artículo tuyo, que he podido leer, hablabas de la necesidad de realizar un cine que definías como imperfecto y como único viable en unos planteamientos estéticos que permitirían realmente dialogar con el público a unos niveles que la estética tradicional no permite. ¿Cómo y en qué medida crees que esta película tuya se inscribe, como obra militante, en ese cine imperfecto?

R.—Comentando esto, hay quien me ha dicho que la película resultaba demasiado ortodoxa, demasiado «bien hecha» para que pudiera entenderse como obra «imperfecta», como yo decía en mi artículo. Pero cuando hablamos de cine imperfecto no estamos hablando de cine chapucero. Hay una cierta crisis en el arte en general, y en particular en el cine, que es el terreno que nos toca. Pensamos que hoy la mediación artística como tal se vuelve cada vez más un artificio. Estamos tratando de hacer un cine de operación drítica en el espectador; es decir, de autocrítica. Pero, simultáneamente, le hacemos una proposición de placer estético. Entonces, ¿cómo es posible que se critique y al mismo tiempo disfrute? Creemos que hay un punto ahí que es deshonesto; en estos momentos, conciliar el placer con la verdad es muy difícil. Por lo tanto, está siendo cada vez más difícil en el arte. Es posible que hace cuestión de unos años la gente fuera un poco más ignorante. La presencia de las masas no se sentía tanto como hoy en día, y es posible que entonces se pudiera pagar más fácilmente el placer con el precio de la verdad. Pero hoy en día es muy difícil pagar ese precio, al menos para la gente que se considera honesta. Y los artistas queremos serlo. Yo creo que el arte es una actividad desinteresada, y, reducido a su última consecuencia, debe serlo en la medida en que no tiene que proponerse una función de utilidad inmediata. No veo la posibilidad para hacer hoy en día ese cine perfecto como es debido. Y por eso hablo de un cine imperfecto, porque estamos en crisis y propongo que seamos abiertos, que seamos «imperfectos» para un destinatario que sería el militante, el hombre que ya participa en la realidad, que es, a nuestro modo de ver, el único que puede volver a conciliar la verdad con el placer.

«Por otra parte, no hay que ol-

vidar que las posibilidades materiales para hacer ese cine perfecto, a base de grandes grúas, grandes pantallas y bellos colores, no son las nuestras. Y que en estos momentos hacer cine en el Tercer Mundo es muy urgente. Porque estamos viviendo un momento muy crítico de nuestra historia, y hacer cine con pocos medios es una necesidad del Tercer Mundo. Pero al mismo tiempo que hay una concepción del cine basada en quienes lo han hecho (y estos son los países desarrollados), se crean otras tecnologías más económicas, más asequibles, más manuales. Nosotros creemos que nuestra opción debe ser la de esa tecnología; que debemos hacer una concepción de un cine de pocos medios. No como un cine circunstancial, menor, sino demostrar que se puede hacer un cine donde el talento, la imaginación, el hombre sean más importantes que la técnica. Y eso sin tratar de hipertrofiar estos conceptos. Porque proporcionar un placer a través de los grandes medios técnicos es relativamente fácil.

EL CINE Y LA CRITICA

T.—¿Cuál es el mecanismo de producción del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), cómo conecta la obra de un realizador con la de otro? ¿Existen dificultades de producción, hay un límite de obras anuales que obligan a aguardar una fecha adecuada para rodar?...

R.—De momento no ha habido esos problemas de producción, porque no son tantos los directores que tenemos, ni ha habido limitaciones de servicios.

«El mecanismo de producción de una película parte del proyecto del director, que lo presenta a, digamos, la Dirección de Programación Artística. Allí se discute, se aprueba, se analiza desde el punto de vista artístico y de producción, de los recursos que necesita. A veces se discute porque nuestro problema es el de la falta de recursos, de material en concreto. Es decir, si un proyecto necesita determinadas cosas, se trata de ver cómo lograrlas. Se discute desde todos los puntos de vista. Una vez aprobado pasa a la fase de mecanismo industrial.

«Lo importante es la aprobación del guión; a veces se plantean problemas de tipo ideológico. Entonces se discute; hay unos mecanismos para facilitarte que no se caiga en un método burocrático, para tratar de discutirlo con otros directores también, y no sólo con el interesado, y encontrar dónde está la razón. Hemos tratado de mantener en el ICAIC la conciencia de que existe una lucha de ideas, de que todos estamos dentro de la revolución, pero de que cada uno tiene sus características, su personalidad. Y lo fundamental es que podamos mantener esta lucha ideológica que no es lucha antagónica, sino de ideas; al mantenerla se garantiza una libertad de expresión que en este momento, en el que se están dando toda una serie de pasos en el país a nivel general, aparece como más productiva todavía.

(Continúa en la pág. 41)

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, entendiéndose 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.