

REVALORIZACION DEL ESPECTACULO CINEMATOGRAFICO

IVAN EL TERRIBLE

El realizador soviético Sergio Eisenstein representa, tal vez como ninguno de los realizadores actuales, la faz del cine opuesta a la vulgarización industrial y las invariables fórmulas que, desde hace décadas, transitan por esas desnudas bandas. Es natural, pues, que cada obra suya concite el interés y la atención de quienes esperan del cine algo nuevo y aguardan con justificada esperanza las realizaciones del genial artista soviético.

Existe sin embargo, una circunstancia que influye desfavorablemente para una valoración imparcial y justa de la obra de Eisenstein. Y es ésta, la predisposición a la crítica negativa, al examen interesado, situación determinada precisamente, por la condición excepcional del realizador. El haber determinado tal predisposición sobre su obra, habilita para acordar a Eisenstein los méritos de realizador destacado. El haber superado tan celosa vigilancia crítica le confiere a su obra caracteres excepcionales en la historia de la cinematografía.

"Iván el Terrible" está llamada, como sus obras anteriores, a concitar opiniones encontradas. Tras el hallazgo plástico inmediato, indiscutible e invaluable, donde se reencuentran las fuentes originales de los bizantinos, de los flamencos, de Holbein, de Mantegna y de Ribera, surgirán las protestas de los que estiman que el ritmo es demasiado lento y que la acción es a menudo teatral. En otras palabras, que Eisenstein labora con elementos ajenos al cinematógrafo. Aparte de que interesa destacar, en primer término, que el ritmo y la acción de "Iván el Terrible" son así premeditadamente, corresponde decir, con un crítico francés —también reticente en el juicio de la película— que admite por último: "Cada vez que aparece una nueva pintura o una nueva música, se grita siempre: Esto no es Pintura, esto no es Música. Como si se pudiese definir de una vez por todas, que es la Pintura, la Música o el Cine". En el terreno del arte además —en el cine más que en ninguno por su juventud— el lenguaje siempre es está renovando y el que se estanca termina por fenecer. Al echar mano de la pantomima teatral, al retardar premeditadamente la acción de los personajes, Eisenstein no hace otra cosa que colocarse en el justo tono de la tragedia que informa el desarrollo de su historia, procurando asimilar al cine, fórmulas permanentes del drama. Y para hacer aún más fiel su identificación al tono clásico, Eisenstein incorpora el coro de la tragedia griega como comentario de los "tiempos" fundamentales de la acción dramática. Es el mismo criterio renovador, constantemente en búsqueda del exacto lenguaje, que preside, por ejemplo, el movimiento de ballet con que Eisenstein expresa en "Alejandro Nevsky" los admirables desplazamientos de masas de la batalla sobre el lago Balaton. Criterio que se continúa, por otra parte, en "Iván", donde las secuencias de la angustia del zar ante las intrigas de los boyardos y la muerte de su mujer, se informan bastante en la mímica expresionista de los Ballets Joos.

Alguna crítica ha pretendido encontrar en "Iván el Terrible" una especie de oposición a la estética que preside la acción de algunos de los films mudos de Eisenstein, el "Potemkin" por ejemplo. Y por extensión, el falseamiento en este film de las teorías que orientan a las obras clásicas del cine ruso. Frente al estilo realista, al ritmo poderoso, al montaje dinámico, el expresionismo cinematográfico, el ritmo

Crítica y Noticias Cinematográficas

lento, y la exaltación de una cosa "démodée" como finalidad estética: la grandeza.

Estimo que la crítica de intidelidad es un tanto ligera. No hay peor forma de ser fiel a una estética que usándola mal. Lo que interesa no es establecer falsas oposiciones entre éste y aquel lenguaje, sino analizar cómo y por qué lo emplea.



Si en "Potemkin" no cabía por la **forzosa actualidad** de las imágenes, por el ritmo poderoso que ya en sí traía el episodio exaltado, otro lenguaje que el que usó Eisenstein, en "Iván el Terrible", por el contrario, el tema de la historia es más de los elementos subjetivos que de los elementos realistas. "No deseábamos representar al héroe —dice el realizador— con los rasgos propios de todos los seres humanos". Si se renuncia pues, premeditadamente, a encarar el asunto desde un punto de vista estrictamente realista, ¿cómo exigir que su lenguaje de comunicación estética lo sea?

En cuanto a lo del ritmo lento, hay razones bien estimables para suponer, que Eisenstein no ha olvidado, ni desconoce las virtudes del montaje dinámico. Pero si la idea central, es transmitir a través de Iván la sensación de grandeza del estado ruso, es absolutamente valedero ese tono estático, esa dimensión majestuosa transmitida por la cámara plantada frente a los decorados monumentales, el énfasis de los diálogos, la lógica gravitación de la liturgia y ese regusto, en fin, por el vestuario lujoso que no se escamotea, sino que se trae intencionalmente a primer plano. Por otra parte esas virtudes del montaje dinámico no están ausentes. Recuérdese que manera admirable de expresar un clima en la secuencia del discurso de la coronación del Zar Iván, mediante cortos enfoques parciales de los rostros de los embajadores extranjeros, de las familias boyardas y de los hombres del pueblo. Recuérdese las escenas de la batalla de Kazán y se convendrá sin ninguna duda, que Eisenstein sabe ser expresivo de la manera que mejor condice con la acción dramática.

Sin duda alguna, la sugestión que "Iván el Terrible" deja en el ánimo del público proporciona material abundante para amplios y dilatados análisis. Si su valoración definitiva, si su ubicación exacta en la historia de la cinematografía, depende en última

instancia de la lógica y decantada discusión que ella determina, lo que es indudable es que "Iván el Terrible" rehabilita al cine de la mediocridad industrial y lo transporta al elevado lenguaje de arte que le es legítimo. Y que ese sentido de revalorización estética, no está librado a la improvisación, que todo responde a un minucioso y meditado orden, a una sabia y

aprendida lección de la arquitectura del espectáculo cinematográfico en lo que éste tiene de más profundo y difícil. En esa mezcla abrumadora, en esa fusión avasallante de todas las artes y en esa desmedida libertad del cine, para recorrer en un paso, el largo camino, camino de siglos, que los otros géneros estéticos, han ido construyendo laboriosamente en el transcurso del tiempo.

Danilo Trelles



POEMA DEL AMOR FRUSTRADO

"Lo que no fué"

"Breve encuentro" —absurdamente titulado en castellano "Lo que no fué"— constituirá sin duda un de los acontecimientos más raros de nuestra temporada cinematográfica. Creo que su hallazgo fundamental es el clima poético de que sirve para contar magistralmente esta anécdota de frustración y de renunciamiento en la vida de dos seres unidos circunstancialmente —al margen de las convenciones y de sus compromisos formales— en el siempre "breve encuentro" de un andén de ferrocarril.

La historia es de Noel Coward y el responsable de la realización, un recién llegado, David Lean. El equipo es, en esta ocasión, perfecto. Porque si es evidente que el libro reúne valores de relato cinematográfico excepcional también es cierto, que ellos están servidos en la realización, con tan prodigiosa mesura, con tan exacto sentido de responsabilidad, que aquel se traduce en imágenes de una perfecta adecuación con el tono que el autor quiso infundirles.

El desarrollo del asunto ha sido expuesto merced a un procedimiento de narración bien original. Toda la obra es la versión en imágenes de un largo monólogo interior, que asume la forma de una confesión imaginaria de la protagonista con su marido. El "racconto" se interrumpe a veces con imágenes familiares, lo que acuerda al film un estilo contrapuntístico de una magnífica calidad cinematográfica. Los dos temas, el del hogar y el

de la evasión romántica de la protagonista, juegan sin énfasis, en un resignado medio tono que no trasciende, ni aún en las instancias decisivas del episodio amoroso. Y es eso, precisamente, lo que mejor valida y define, el carácter y la psicología de los personajes de esta historia. Porque el espíritu que preside ese renunciamento final, ese tono de mortecina luz en que se bañan sus diarios acontecimientos, no configuran, en definitiva, sino el exacto reflejo de un mundo en el que las convenciones sociales y los formalismos pesan por encima de los sentimientos humanos.

En la sinceridad con que los realizadores fueron fieles a un estilo, radica a mi juicio ese acento de sostenido tono social, que supera incluso la propia intención de los autores.



ESTRENOS DE CINE ARTE DEL SODRE

"Una ruina del Imperio"

Friedrich Ermler, es uno de los realizadores clásicos del cine soviético menos conocido. Acaso, el dilatado período de inactividad que sigue a su obra maestra "Una ruina del Imperio", producida a fines de la etapa muda, justifique en parte la escasa difusión de su nombre.

Este film, también titulado "Vivir de nuevo", destaca dentro de la obra de Ermler, valores bien particulares y acreditada para su creador la jerarquía que ha ganado en el concierto de los realizadores soviéticos.

Inspirada en un asunto original de K. Vinogradskaja, muestra esta producción a través del conflicto individual del protagonista —que ha perdido la memoria en las luchas de la guerra civil— un balance de la transformación y de los cambios sociales producidos en el país por el movimiento revolucionario.

Aparte del mensaje que la obra comporta, es singularmente notable el expresivo lenguaje cinematográfico de que se vale Ermler para transmitírnoslo.

El desarrollo del tema, inteligentemente expuesto, logra un ritmo de sostenido interés, con momentos de expresionismo cinematográfico que configuran hallazgos de un elevado valor artístico, notablemente fusionados con los elementos reales que sirven la parte expositiva del relato, sin que esta fusión haga perder al film, ese acento de unidad perfecta, que es su más significativo encuentro. Así el episodio, en que la mente torturada del protagonista, trata de hallar el nudo que lo une al recuerdo de la pasajera del tren y liga en su conciencia la marcha del ferrocarril que la transporta, con la de la máquina de coser que hace andar inconscientemente, hasta que el carretel de hilo, desenvuelto en el suelo en un magnífico plano, traduce en un lenguaje simbólico perfecto, el instante en que se le revela la íntima relación que hay entre su vida y la fugaz visión del tren.

La creación que el actor Fyodor Nikitin hace del protagonista de la obra, contribuye fundamentalmente a valorar más y más, ese acento de cosa perdurable, que la misma mantiene. Excepcionalmente la pantalla ha registrado, tal mesura y dignidad de gestos, tan inteligente y proporcionada adecuación de actitudes, para detallar momentos en que su sola presencia gravita decisivamente sobre el resultado. Su timidez del comienzo ante un mundo que no acierta a reconocer, la deslumbrada expresión de su mirada frente a acontecimientos que rebasan sus posibilidades, el tránsito hasta que logra el definitivo dominio sobre su nueva vida, están compuestos con tan trascendente ternura, con tan profunda humanidad, que es ineludible reconocerle a su labor los méritos que sólo logran los pocos artistas geniales que nos ha dado el cinematógrafo.



"... Si el cine es, puesto al servicio de un esfuerzo social unánime, capaz de librarnos del individualismo — exaltando y utilizando todos los recursos espirituales del individuo — para asegurarnos el desarrollo de este esfuerzo, tenemos razón de ver en él, el instrumento de comunión más incomparable, después del fuego y de la arquitectura, del cual el hombre haya jamás dispuesto..."

Elie FAURE