

VILLEGAS LOPEZ



La carga contra la manifestación.



El deshielo en el río.

la madre tiene a su hijo muerto en los brazos o levanta la bandera revolucionaria.

Más que sobre la obra personalista, como genial, de Eisenstein, el cine soviético va a construir su gran época —la del cine mudo— sobre este sistema y esta película: sobre el método racional y la organización implacable de las ideas de Pudovkin. «La madre» ha sido elegida en varias encuestas internacionales como uno de los mejores films del mundo, desde que el cine existe. Aunque el valor de tales clasificaciones no sea demasiado válido, muestra que este film sigue vigente en su mayor parte y, sobre todo, en su contribución esencial. Marc Donisio —director de la trilogía sobre las Memorias de Gorki, de «Arco Iris», etc.— realizó, en 1956, una nueva versión de «La madre», en color, que se diluye en retórica, cae por

MADRE, LA - MARCHA NUPCIAL, LA

todas partes, sin vigor y sin inspiración, y se llena de símbolos fáciles, como el niño muerto sobre el tejado, junto a una paloma blanca de la paz. Toda la diferencia entre el gran cine soviético y el de aquellos años, está manifiesta en esta comparación. Será difícil repetir «La madre», después de Pudovkin.

## MARCHA NUPCIAL, LA

(The wedding march)

## LUNA DE MIEL

(Honeymoon)

Producción: Norteamericana, Celebrity Picture, para Paramount, 1926-27. Argumento, dirección y montaje: Erich von Stroheim. Guión: Stroheim y Harry Carr. Intérpretes: Erich von Stroheim (príncipe Nikki von Wildschabe-Raufleben), Fay Wray (Princesa Ottokar Wildschabe-Raufleben), Zaza Pitts (Cecilia Schewasser), Mathew Betz (Schand, el carnicero), Maude George (princesa Maria Inmaculada Wildschabe-Raufleben), Cesare Gravina (Violinista Martin Schrammel), Dak Fuller (Katharine, su esposa), Hughie Mack (vinatero Anton Eberle), George Nichols (Fortunat Schewasser), Anton Waverka (emperador Francisco José), Adelmás, en «Luna de miel», Sidney Bracy (Navrátil), Ayudantes: Eddy Sanders y Louis Germonprez. Fotografía: Hal Mohr y Ben Reynolds. Decorsión y vestuario: Richard Day y Erich von Stroheim. Música: L. Zamecnik y Louis de Francisco. Productor: Patrick A. Powers.

El éxito comercial de «La viuda alegre» le varió, en parte, la fama de realizador multitoño que ya pesaba sobre Stroheim, y le permitió emprender esta máxima película, por medio del productor Powers, y que debía ser distribuida por la Paramount. Pero cuando la película estuvo terminada, el productor se separó de la empresa, que quedó dueña absoluta del film, y Gessé L. Lasky, el vicepresidente y encargado de la producción, se aterrorizó de la longitud inusitada del film y lo hizo dividir en diez en la segunda parte. Stroheim consiguió que le permitieran realizar el montaje de «La marcha nupcial», pero no el de «Luna de miel», que fue confiado a Joseph von Sternberg. Ello ocasionó la ruptura con la Paramount, la reclamación legal de Stroheim para impedir la pro-

VILLEGAS LOPEZ



Peter Lorre en «M».

gurias que lo cercan. Pero el asesino desaparece, aprovechando la salida de los empleados de un banco. Allí se queda encerrado, en un bre sumergido, apesadumado, entre el alma de las cosas más heterogéneas e inverosímiles: esquizofrenia. El tema del hombre encerrado, esencial en Lang, cobra aquí todo su valor de intensa angustia. El asesino trata de abrir la cerradura con un coraplumón, que se le rompe, que revela su debilidad, como un símbolo. Este pequeño roer lo delata. Porque los ladrones de la ciudad asaltan el banco, con todas sus instrumentos de trabajo, no para robar, sino para apoderarse del criminal. Esta complicada y preciosa operación es el antecedente directo de «Riffo», de Daust. También tiene un fácil momento, que encanta a los públicos: los ladrones consiguiendo lo que no logra la policía. Se apoderan de él y lo llevan a una fábrica abundante: otra vez el lugar cerrado, sin salida posible. Y al entrar en una gran nave destartada, hecha con claroscuros, el golpe de efecto: ante él hay una multitud de ladrones, de mendigos, de prostitutas... Todo el hampa de la ciudad como un muro infranqueable, casi sobrenatural, como el de «Las tres luces», pero ahora real. Le juzgan por su cuenta, al margen de toda ley, y Peter Lorre hace su confesión

desesperada, que responde a la realidad del hecho verídico: el del hombre perseguido por otro, que es el mismo, que le obliga a caminar, a asesinar, al que detesta y del que no puede liberarse. El viejo demonio del expresionismo, de las películas sobrenaturales y terroríficas, está en el alma del hombre. También hay algo social, histórico, que ha de tener una repercusión auténtica en nuestra época: la entrega a otros poderes, capaces de dominar al hombre y arrastrarle a la terrible aventura de su destrucción. Cuando aquel muro de hampones y delincuentes se lanza contra el asesino, aterrorizado, aniquilado por sí mismo, levantan las manos, entregándose. La policía ha apoderado en la puerta y la justicia legal se apodera de él.

«M» es una inolvidable obra maestra, lo que no quiere decir una obra perfecta. Tiene los altibajos de toda la obra general de Lang, con sus ingenuidades, a veces sus concesiones a la facilidad. Sus momentos humorísticos son siempre pesados y sin gracia, burocráticos. Pero la película obra una sutileza y unos significados trascendidos como hasta ahora el realizador no había alcanzado. Desde aquí, Lang parte hacia otros rumbos, en su obra y en su vida. Vista hoy, tiene los mismos méritos y las mismas debilidades que el día que se estrenó. La obra maestra es perdurable, en el cine como en cualquier otro arte.

VILLEGAS LOPEZ

MADRE, LA



«La madre», de V. Pudovkin, con Vera Baranovskaya.

## MADRE, LA (Cma'v)

Producción: Rusia, MetroponFilm, 1926. Argumento: Según la novela de Maksim Gorki. Guión: Naum Zarkhi. Director: Vsevolod Pudovkin. Intérpretes: Vera Baranovskaya, Nikolai Batalov, A. Chelikhov, V. Pudovkin. Fotografías: Anatol Golovnia.

CON «El acorazado Potemkin» es la película que viene a cimentar la creación del cine soviético, y de aquí a incidir en el camino del cine mundial. Aquí da al cinema, de la revolución rusa toda su envergadura física y una resonancia internacional; éste viene a constituir en una confluencia y resolución de tendencias, hasta entonces dispersas o antagónicas. Es la primera película, propiamente dicha, de Pudovkin, pues lo que antes ha hecho han sido films experimentales. Se acaban de separar de Kulechov («Vesé»), y pone aquí todas sus propias ideas, sus innovaciones y aportaciones con un fervor de profeta y de adelantado. Quizá como en ninguna otra, están terminantemente realizadas las ideas y teorías de Pudovkin sobre la concepción general de un film y, concretamente, sobre el montaje. (Véase Pudovkin, V.) Frente a la realidad estricte de los hechos, el montaje gigante del cine-ójos, de Dziga Vertov, Kulechov empina los actores y el estudio, pero considerando al intérprete como una pieza estricte del montaje, sin facultad creadora propia. Pudovkin da el paso adelante—para mu-

chos de sus contemporáneos, hacia atrás—de diferenciarse fundamentalmente por el actor, poniendo el mundo circundante en función del ser humano, del protagonista, sus problemas, su condición social; las reacciones de su espíritu...

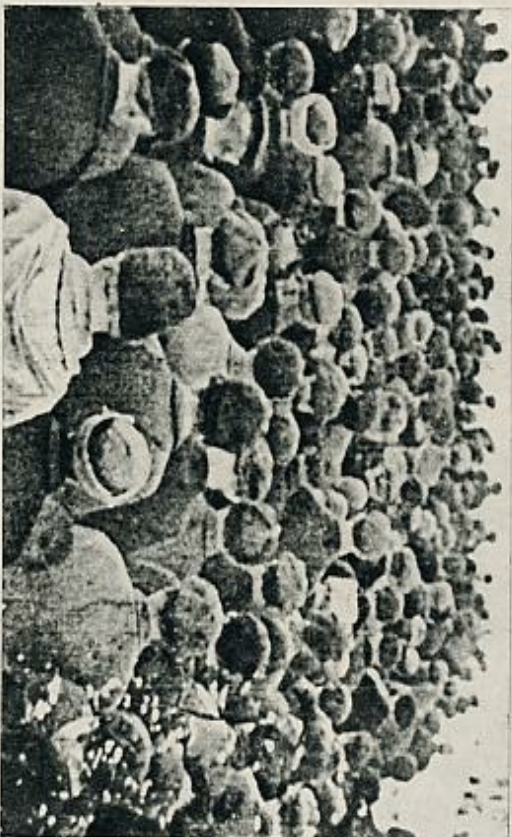
Pero sin renunciar en nada a ese universo exterior de cosas, hechos, objetos... que viene a poner a servicio de aquel. Esta síntesis general va a hacer de Pudovkin, uno de los creadores más constructivos del mundo; constructor hasta una escarpante precisión. Será el maneceroz aplicable del egipcio de hierros, con su empuje a priori, donde todo ha de estar previsto antes de tomar un plano. Y frente al montaje de atracciones o de imágenes en conflicto de Eisenstein, impone el montaje de relación. El asunto es bien conocido por la novela de Gorki. Un hombre humilde en la Rusia zarista, se siente atraído por la aventura revolucionaria que se gesta en el país por todas partes y por numerosos partidos políticos clandestinos. La madre, por un instinto conservador innato, se opone a estas actividades del hijo e involuntariamente, provoca su detención. Va a verle a la cárcel, para facilitar la fuga, y allí comprende las razones del hijo. Lo que hoy se llama, con una fórmula al uso, «una toma de conciencia». Planando la fuga, estalla simultáneamente una rebelión en la cárcel y una manifestación obrera en las calles de la ciudad. Al frente de ella va la madre, convertida ya en una revolucionaria. Al modo de Griffith, al que Pudovkin considera el gran maestro del cinema, las diversas acciones marchan paralelas en un final que, en Eisenstein, hubiera sido torrencial y en Pudovkin avanza con una frialdad exterior y una precisión de mecanicismo. Pero con ello no busca lo épico,

como Eisenstein, sino el gran canto profético. La manifestación es disuelta violentamente por el ejército, el hijo fugado encuentra allí a la madre, muere en sus brazos al recibir un disparo de la tropa, y la madre alza la bandera de la rebelión, abandonada en la gran desbandada de la multitud anegridada.

Con estos elementos narrativos, minuciosamente establecidos sobre el papel por el realizador y por Zarkhi, aquel contruye un gran montaje de precisión, pero ametrado por todos lados a lo que, en otro, hubiera constituido un lenguaje de símbolos, pero en él es de realidades significativas, para dirigirse directamente al espíritu, el pensamiento y los actos de los intérpretes. Ernest Lindgren ha hecho un análisis que da una idea muy exacta del montaje de Pudovkin: «Cuando el hijo está en la cárcel, va a visitarle la madre y distimuladamente le entrega una nota. El guerdón de la prisión amarga que la entristida debe terminar, y ella sale. «Fuera—nos dicen los tirantes—Hoyce la primavera». Siguen varios planos de un río desbordado, de un regato que correte entre las piedras, de patos volando los charcos campestres, de una mujer tomando en sus brazos a una criatura, de agua fangosa, de la madre cruzando a través de campos medio inundados y pasando por el borde de un estanque, de vuelta de la cárcel. Cambia la escena y de nuevo vemos la celda del hijo. Esta leyenda futurivamente la nota que le entregó su madre: «El futuro lo aguarda una escalera en la pared y a la doce»

VILLEGAS LOPEZ

MADRE, LA



La manifestación obrera.

habrá un coche esperando en la esquina, lee. Sigue un gran plano de sus ojos, muy corto (ocho fotogramas); un plano medio del hijo sentado en la celda, sobre el canasto; un primer plano de un chorro de agua espumante; un primer plano de la mano del hijo que se agarra convulsivamente al borde de la cama; un plano medio de su figura, sobre la que se dibuja la sombra de los barrotes de la ventana; el agua agitada de un riachuelo desbordado (39 fotogramas); otro (14 fotogramas); cuatro primeros planos de un niño riendo (4 fotogramas, 6 fotogramas, 20 fotogramas y 8 fotogramas); dos planos de agua arremolinada (14 fotogramas y 13 fotogramas); una criatura riendo (27 fotogramas); agua cenagosa y agitada (32 fotogramas); otro primer plano de los ojos del hijo (11 fotogramas); agua turbia (32 fotogramas); el hijo serrado al borde del canasto (16 fotogramas); un plano corto del hijo de espaldas, dando un salto (13 fotogramas); un gran plano en epítetos de un vaso sobre una mesa y de una mano que se dispone a cogerlo (9 fotogramas); un primer plano del hijo lanzando el vaso contra el suelo; un segundo plano corto del vaso rodando por el suelo; un segundo plano del vaso que se para; ahora el hijo, con una especie de frenet, golpea la puerta, hasta que llega el guardián, se sienta por la muralla y ordena silencio. Más cerca del símbolo está la secuencia del ataque de los soldados a la multitud, paralela al deshielo del río bajo la fuerza inmovible de la primavera, mientras