

tos de los nobles y de los niños borrachos, en el castillo, como conflicto de imágenes realistas; la interrelación de una coreta que toca a silencio y un comentario de soldados, cuando muere el niño, como conflicto de imágenes expresionistas, para indicar que murió como un soldado. Pero todo ello, llevado a una concepción y un estilo propios, a la vez lírico y amargo, para proclamar un mensaje lleno de esperanza.

Película magistral, acusadora y constructiva. Todo el horror, el desastre, y la barbarie de una guerra universal y las represiones consi-

guientes, en cualquier campo, no se saltan alegremente y se continúa viviendo, como si nada hubiese sucedido. Esta película nos lo quiere recordar y ahí está como un testimonio. Todo lo que ha sucedido después, durante veinte años, parte de ahí, de esos muchachos que entonces eran niños, y hoy son jóvenes y hombres. Cuando haya que explicarle algo de lo inexplicable, que sucedió en el seno de nuestra sociedad y en el espíritu de los hombres actuales, es preciso volver a ver este film testigo. Quizás lo explique. Y este es su último y supremo valor.



«En legítima defensa», con Jouvet y Bernard Blier

EN LEGITIMA DEFENSA (Quai des orfèvres)

Prod.: Fracassa, Majestic-Film, 1947. Arg.: Según la novela de S. A. Steeman. Adap. y dial.: Henri Georges Clouzot y Jean Ferry. Dir.: H. G. Clouzot. Int.: Louis Jouvet (Inspector Antoine), Suzy Delair (Jenny Lamour, la cancionista), Bernard Blier (el marido), Simone Renant (la fotografía), Charles Dullin (el viejo productor), Pierre Larquey (el chef), Claudine Dupuis, Gilbert Geniat, Jenne Fusières-Gir. Fot.: Ar-

mand Thierard. Mús.: Francis López. Dec.: Max Douy. Otro título: Crimen en París.

Una cupletista hermosa, coqueta, simple y dispuesta a triunfar por cualquier medio; un marido opaco, celoso, que no está dispuesto a aceptar ese último medio de su mujer, para llegar; una fotografía mujer fría, bella y ambigua, que hace fotografías prohibidas en un sordido barrio parisino y amiga del matrimonio; un viejo empresario, contrabandista, cliente de la fotografía para aquellos trabajos especiales, y con sus ambiciones. Este viejo rico aparece asesinado en su casa y, en consecuencia, aparece también en la vida de esos tres personajes, el inspector de policía Antoine, dispuesto a aclarar cual de los tres pudo asesinar al viejo. Porque los tres tenían un motivo posible para llegar al crimen:

La batalla de los hielos está compuesta, pictórica y rítmicamente, de una manera prodigiosa. Cada escena y cada plano tienen una composición plástica estudiada de tal manera que el espectador la sensación buscada —tensión, angustia, lucha— y que esta sensación crezca por la correlación y acción recíproca de cada una de estas vistas con la siguiente. A su vez, el sonido y, sobre todo, la música de Prokofiev forman parte de esta plástica, incorporándose a ella. Eisenstein hace paralelos entre la línea melódica de la composición musical y el arabesco pictórico de las figuras colocadas en la pantalla. Se trata de que lo que el ojo ve, como en un cuadro, y lo que el oído percibe, como en una sinfonía, constituyan el mismo efecto emocional y temático. Por todo ello, y no por el simple azar o por el impulso emocional del autor, la batalla del lago Peipus es una de las más perfectas, altas, logradas, realmente insuperables realizaciones del cine y de cualquier arte.

Todo «Iván, el terrible» está compuesto del mismo modo. Cada imagen es un signo, un jeroglífico donde las líneas no tienen un significado concreto, pero sí un efecto estético, que actúa sobre el espectador. «Iván, el terrible» aparece siempre en grandes salones de otros techos y perspectivas sin fondo, con sombras y líneas de decorado que repiten y dan resonancia visual a su figura; en cambio, los intriganes y traidores del palacio aparecen por estrechos pasillos, de techo bajo y perspectivas tortuosas, con fondos cerrados y amenzantes. La interpretación de los actores sigue el mismo método, alejándose en un terreno inexplorado; por ello tiene constantes conflictos con los comediantes, obligados a un juego escénico desconocido, a tono con el decorado o la música, por ejemplo. Es un film hecho de cumbres, El sitio de Kazán, dice Jean Mitry, es «la más bella sucesión plástica de toda la cinematografía universal». En las secuencias en color maneja éste de la misma manera: integrándolo en la acción y en el significado general del film, como un medio de expresión, en correlación con la imagen y el sonido. Ha dedicado trabajos enteros al significado sonoro y emocional de los colores, y el día antes de morir estaba escribiendo un ensayo sobre el asunto. Es decir, se trata de encontrar la correlación entre todos los elementos y medios de expresión cinematográfica para expresar cada momento de la acción y del tema de manera total y que trascienda más allá de todos sus inmediatos significados.

Las teorías, como las películas de Eisenstein, son enormemente complejas, profundas, abiertas a cien horizontes insondables, que no se han seguido apenas hasta hoy. Sintetizarlas es simplificarlas de manera abusiva, como aquí. Pero sin conocer las teorías y los films de Eisenstein, lo más a fondo posible, no podrá decirse nunca que se tiene una visión completa del cinema. Eisenstein es, sin disputa, el mayor teórico del nuevo arte; ha llevado estas

teorías a la realización práctica en películas magistrales, magníficas obras maestras. Eisenstein es el genio del cine más completo y de más profunda penetración en sus esenciales problemáticas. Todo artista genial parte de lo sencillo hacia lo más complicado, en un enriquecimiento progresivo y fecundo de su arte, para después comenzar a sintetizarlo y simplificarlo al extremo; así, Miguel Ángel, Velázquez o el Greco. Eisenstein llegó a la máxima complejidad de su arte, donde consiguió integrarlo todo, con un sentido cósmico de su realización. No pudo llegar a la depuración de su universo, a ese despojamiento final, que es laumbre de la maestría y de los últimos hallazgos. La muerte cortó su vida prematuramente, y los hombres impidieron hacer la mayoría de su obra a este Miguel Ángel del cinema. Es el genio en lucha eterna con la sociedad y la época a que pertenece, cualquiera que sean prácticos, en verdad inacabada, hay que asumir siempre para seguir la mirada del genio hacia los horizontes que señala.

PELICULAS:

La huelga (Stachka), 1924-1925; El acorazado Potemkin (Bronenosetz Potemkin), 1925; Octubre (Oktjabre), 1927-28; La línea general o Lo viejo y lo nuevo (Generalnaya linia o Staroe i novoe), 1926 y 1929-29, todas mudas, en Rusia. Tempete sur la Suisse, cortometraje en Suiza, Romania sentimental (Romance sentimental), en Francia, en realidad de Alexandrov y Tisá, 1928; ¡Que viva México!, inacabada, en México, 1931-32; Las praderas de Beszajn (Beszajne Lovi), inacabada en Rusia, 1936-37; Alejandro Nevsky (Alexandre Nevsky), 1938; Documental preparatorio de El canal de Fergana, 1939; Moscú se defiende, cortometraje de guerra, 1941; Iván, el Terrible (Ivan Grozny), primera parte 1943-44, segunda parte 1945-46, 1958.

LIBROS:

El sentido del cine (The film sense), Londres, 1947, traducción española, Buenos Aires, 1941; Teoría y técnica cinematográfica (Film Form), Londres, 1951, traducción española, Madrid, 1959; Reflexiones d'un cinéaste, en francés, Moscú, 1956. En 1962 se prepara en Moscú una edición de las obras completas de S. M. Eisenstein en tres tomos, incluyendo escritos teóricos y guiones.

EN ALGUN LUGAR DE EUROPA (Valahoi Europaban)

Prod.: Húngara, Mafir-Radvanyi, 1948. Guión y dial.: Géza Radvanyi y Bela Balazs. Dir.: Géza Radvanyi. Int.: Arthur Somley, Nicola Cabor, Suzy

VILLEGAS LOPEZ

EN ALGUN LUGAR



En algún lugar de Europa: el encuentro de los niños

Banky, Ladislav Horvath, George Hardy y cuarenta chicos en diferentes papeles. Cam.: Barnabas Hegyi. Mus.: Denez Buday, Mont.: Géza Radvanyi y Félix Marassy. Dec.: Joseph Pan. Dir. de producción: Laszlo Szitren.

Película de reivindicación social del niño, en la línea que inicia «El camino de la vida», de Nicolai Ekk, en 1931. (Véase). El problema de los niños abandonados y maltratos, los «stray-children», en la Rusia de la guerra y la revolución, se renueva en la segunda guerra mundial en todos los países. Pero ya no son miles, sino millones. Conforme los frentes de guerra van pasando su rásigo rodillo de exterminio por cada nación, surgen como por arte de magia inmensas multitudes de niños abandonados, exasperados, desamparados, hambrientos, sin familia y sin hogar. Niños que tienen que subsistir y que lo hacen con la ciega furia instintiva de un animal acosado: «ajununden, matlan, toban, motan... La bestialidad y la crueldad de los hombres, entregados a sus instintos bélicos, les han arrebatado todo lo que tenían y en todo lo que creían en la vida, y los niños responden con la guerra que les hacen los mayores. Durante varios años después de terminado este segundo conflicto bélico mundial, en muchos países han subsistido grandes columnas infantiles, que ocupaban castillos y pueblos abandonados. Estos niños los rechazaban y estable-

cian allí su propia sociedad y su propia ley, sin intervención ninguna de las personas mayores; algunos volvían a la sociedad de los hombres, pero solían volver, casi siempre, a aquel mundo de los niños, pero de los niños solos y rebeldes, inadaptables frente a una sociedad que los había perseguido y exterminado cuando había sido posible.

Esto sucedió en Hungría, conforme la guerra acababa el país. Y esto es lo que relata, de manera testimonial, esta película concebida por el gran teórico y veterano cinematográfico Bela Balazs, y el nuevo realizador Géza Radvanyi. Es allí, pero también puede ser en algún lugar de Europa, empalmando la vega terminología de los países de guerra para designar el hecho que carece de importancia bélica. Una serie de escenas muestran de donde salen estos niños abandonados: de la aldea bombardada, del tren de fugitivos, del pelotón de fusilamiento que ejecuta al padre, del burrito de feria destruido por los aviones, del correccional de donde se fugan los muchachos allí encerrados... Todos marchan por los caminos desviados por la guerra, y a ellos se van juntando otros niños en iguales condiciones, y otros y otros, hasta constituir un pequeño ejército. Tienen que vivir, y roban lo que pueden: los zapatos de los ahorrados o las mercancías de un camión o los cerdos de una granja. Mañana al que se les oponen y los matan a ellos. El campamento se lleva arrastrando su verde muerto y los niños se llevan arrastrando a su compañero también muerto.

VILLEGAS LOPEZ

EN ALGUN LUGAR

to. Uno de estos muchachos, haraposo, resulta que es una chica. Se entregó a un médico de la gestapo para salvar a su familia del campo de concentración, pero se la llevaron igual, y ella murió al que la entregó dos veces. Por eso está allí. Los muchachos descubren un caso cillo, deruido, donde habita un viejo músico famoso, allí recluido por el delito de pensar, como el mismo dirá. La horda de chicos lo mata, atan al propietario, saquean la despensa, se emborrachan y atan una feca orgia infantil, ante los retratos de los antepasados que parecen contemplar la escena con horror. Al final, deciden ahorcar al viejo para divertirse. Pero el jefe de la banda lo salva y entre la muchacha y el pequeño Koukai, lo dejan escapar. Pero el viejo músico en vez de avisar a la policía ha ido a por víveres para todos. Los niños, perseguidos y rebeldes, han encontrado un semejante en el viejo artista, perseguido y rebelle. Y allí se establece aquella república de vagabundos, dirigida por el viejo. Rehabilita el castillo y el anciano les enseña el valor del arte y lo que significa «la Marseillaise» como expresión de la libertad. Unos muchachos han sido detenidos en el pueblo por los ocupantes y el funcionario local a ellos sometido. Los muchachos deciden liberarlos, por solidaridad de clase infantil, y así lo hacen. Asaltan la cárcel, en silencio, como alimafas nocturnas. Pero, al día siguiente, hombres armados asaltan el castillo, que los chicos y el viejo defienden arrojando piedras. Un disparo de los asaltantes hiere



En algún lugar de Europa: Koukai herido

al pequeño Koukai y todos tienen que entregarse para llevarle al médico. Las autoridades de ocupación y el funcionario les juzgan. Cada uno cuenta su historia y el viejo músico hace su defensa, que es el ataque a la guerra y a la sociedad que los ha llevado a aquella situación. Pero la guerra termina, los ocupantes huyen, el funcionario traído desaparece, y el viejo vuelve por el mundo a dar sus conclusiones. Y cree su viejo castillo a los muchachos, para que habitan en él, para que comiencen allí un mundo mejor.

Radvanyi no ha realizado, ni antes ni después, otra película de esta categoría, fuerza, emoción e idea. Hoy puede atribuirse su valor, sin temor a la equivocación y la injusticia, a Bela Balazs, el argumentista del film y teórico del cinema. Está construido con un extraordinario lenguaje cinematográfico, basado en los principios de los grandes maestros del cinema ruso. De Dzigel Vertov es su fundamental apropiación de la realidad directa y la utilización de personajes auténticos; toda la película tiene un aire manifiesto de documental y de noticiario de guerra. De Pudovkin tiene la construcción melódica, por acumulación de los detalles significativos, sobre todos, en el comienzo. Y de Eisenstein, esos conflictos de imagen, que hacen marchar el film por verdaderas detonaciones ritmicas. El salto del plano general al primer plano del retrato, cuando la muchacha asena al miembro de la gestapo, como justificación del acto; el choque de los rostros de los retri-