

En plena retirada todos los efectivos culturales, me voy con Gimferrer e intento sonarle el Jurado del Biblioteca Breve. No suelta prenda. Sólo pestañeo como un elefante alcanzado por un proyectil dirigido cuando pronuncie el nombre Cabrera Infante. Y es que un servidor tenía la noche de un periodístico subido. ■ M. VÁZQUEZ MONTALBAN.

CINE

La cultura a plazos: «Iván el Terrible»

Iniciar unos comentarios a la primera y única película de Eisenstein estrenada en España desde 1939 es fácil. Porque basta decir que «Iván el Terrible» se acabó de rodar en 1947, y que hace ya como ocho o diez años algunos españoles tuvimos oportunidad de verla fuera de España, cuando ya muchos estudiantes franceses que no nos llegaban ni a la barbilla eran capaces de diseccionar inteligentemente las dos partes de la obra, de entroncarla en la obra general del maestro ruso con una sabiduría insólita aun en los cineastas españoles de hoy; cuando algunos españoles pudimos ver las dos partes de la frustrada trilogía de «Iván el Terrible», la teoría del montaje de atracciones de Eisenstein, sus libros de texto, sus ocho películas acabadas y sus dos incompletas eran pan chupado para los estudiantes de cine, para los endomingados espectadores de corbata y para las asistentes españolas de cualquier país de Europa elegido al azar.

Y ahora en 1970, cuando en cualquiera de esos países Eisenstein es algo tan familiar que se le llama por su nombre de pila, los españoles madrileños (que de los otros aún nada se sabe) podemos ya asomarnos con nuestro bagaje incultural a esta obra que llaman fundamental todos los que han tenido el privilegio de enterarse cómo ha sido el cine del mundo en estas últimas decenas de años. Sin saber todavía qué es eso de «La huelga» (1924),

«El acorazado Potemkin» (1925), «La línea general» (1926), «Octubre» (1927), «Lo viejo y lo nuevo» (o «La línea general») (1929) o «Aleksandr Nevskij» (1938), los españoles de 1970 vemos con cierto estupor, con el entusiasmo incondicional de la ignorancia o con la desconfianza de quien conserva aún una postura «digna», estas dos partes de «Iván el Terrible», que sobrepasa con mucho las alabanzas hechas en las revistas y folletos que han escrito los privilegiados y que han circulado por nuestras manos, como un consolador traumatizante, durante estas últimas decenas de años.

Hasta ahora los españolitos buenos habíamos oído algunas cosas de las teorías de Eisenstein. De esas teorías que comenzaban en el «montaje de atracciones» y culminaban en el «lenguaje de la cinemaléctica», el conflicto entre dos conceptos, que se expresan sólo a través de imágenes y no de razonamientos de la lógica, y que deben integrarse en un espectáculo único, donde la música, el color o cualquier otro efecto se condicionara al resultado general en el que la Idea sobrepasa o anula el argumento.

Y también sabíamos que Eisenstein, trabajador infatigable, hombre lúcido como pocos, había analizado en sendos libros toda su obra, y que le sorprendió la muerte mientras comenzaba a escribir su teoría del color, a partir de su experiencia en la segunda parte de «Iván el Terrible», antes de poder comenzar a rodar la tercera parte de la trilogía que debía haberse llamado «Las batallas de Iván» (según nos decía el guión completo publicado en la colección «Voz e Imagen», de Aymá).

Los españoles lectores de revistas o libros especializados (y entre ellos el «Reflexiones de un cineasta», que ha publicado recientemente Editorial Lumen) sabíamos que el Comité Central del Partido Comunista había prohibido en 1946 la exhibición de la segunda parte de «Iván el Terrible», y que hasta 1958, diez años después de la muerte de Eisenstein, no se proyectó públicamente. Y, como de costumbre, tuvimos la ventaja de imaginarnos las razones que quisimos, y pensamos que Eisenstein había realizado un panfleto antialista directo y feroz en el que la figura de Iván el Terrible no era más que un truco dramático que el cineasta ruso había usado para desarrollar una acusación política que, en

un país como el nuestro, debía conducir inevitablemente a la revolución, y que era esa la razón por lo que las películas de Eisenstein (aparte de porque eran rusas) estaban prohibidas. Y, aunque no se entendía muy bien por qué la primera parte de «Iván...» no sólo no había sido prohibida, sino que, además, había recibido el premio Stalin en 1946, se podía pensar, de esa forma fastuosamente mítica que tenemos los españoles de creer lo que no vimos, que Eisenstein, «Iván...», el «Potemkin» y todo lo demás era el aquelarre, el no-va-más, el principio y fin de las cosas. Y con la sonrisa estúpi-

rrible») se prohibía en la U. R. S. S. eran las de que Eisenstein había demostrado una total incapacidad para afrontar temas históricos, «haciendo de Iván, hombre lleno de buena voluntad y de carácter, un hombre débil, sin voluntad ni carácter». No es difícil comprender las razones por las que Stalin no se sentía satisfecho del trabajo de Eisenstein. En la primera parte de su película, éste se había limitado a presentar una historia, la de Iván IV, Gran Duque de Moscovia, que, a los diecisiete años de edad, se hace coronar como Zar de todas las Rusias y que comienza una política de uni-

y que no nos acerca más que tímidamente a los conflictos internos de Iván en el momento en que, sobre el ataúd de su esposa, piensa si existe alguna razón para una lucha tan sangrienta.

Pero en la segunda parte de su trilogía, Eisenstein, continuando coherentemente los planteamientos de la primera, nos presenta a un Iván íntimo, sumergido sólo en los interiores de su palacio; un Iván que no repara en medios para lograr sus fines previstos y que se pregunta angustiado: «¿Con qué razón levanto yo la espada de la justicia?». Eisenstein nos propone el dilema de la razón de



da de las circunstancias se nos pasó el tiempo de entender el cine de Eisenstein, de estudiar sus teorías y analizar su propia puesta en práctica, de enterarnos de algo con un mínimo de rigor.

Hoy se acerca, por fin, a las carteleras públicas españolas el terrorífico, mitificado e ignorado nombre de Sergei Mijailovich Eisenstein, y descubrimos que aún estamos a tiempo de enterarnos de algo, que el cineasta ruso todavía puede ser recuperado, aunque para ello olvidemos de momento los miles de títulos que tampoco nos han llegado, que también son fundamentales y que nos impiden completar ese rompecabezas de la historia del cine, del que nos faltan hasta las fichas de las películas clásicas.

Las razones oficiales por las que «La conjura de los boyardos» (subtítulo de la segunda parte de «Iván el Te-

ficación territorial bajo un solo mando, luchando contra las intrigas de los boyardos en el interior del país y con la amenaza de los tártaros en el exterior. La primera parte de la película es un encañamiento de secuencias, en las que Eisenstein nos muestra los datos necesarios para la comprensión de la historia. Iván es un hombre enérgico y seguro, que comprende la importancia de su proyecto y que está dispuesto a que se llegue a realizar a pesar de las traiciones de sus amigos íntimos, del asesinato de su esposa, de las duras luchas que se le imponen. Y para ello confía en que el pueblo al que gobierna reconoce su esfuerzo, y en él se apoya para eliminar drásticamente los inconvenientes puestos en su camino. Así acaba la primera parte, en la que ha habido una proliferación de exteriores, de objetivación de los acontecimientos,

Estado, los conflictos internos de Iván, que no vive serenamente, a pesar de la seguridad en la justicia de sus proyectos, esa política de los medios justificados con el fin. Con ello, es obvio, el cineasta ruso propone al mismo tiempo una denuncia de la política estalinista, pero abierta a todo tipo de dimensiones y circunstancias. En la tercera parte, nunca realizada, «Las batallas de Iván», se confirmaba la victoria del Zar. Pero nunca podrá saberse el contenido profundo que Eisenstein diera a su obra, jamás conseguiremos averiguar su propia postura ante los conflictos que se planteaban. Y ello quizá determine una obra ligeramente ambigua políticamente, pero de una fuerza narrativa, de una madurez intelectual no conocida incluso en sus obras anteriores.

La prohibición de Stalin impidió el desarrollo de esta

meditación de Eisenstein, y con ello se volvía de nuevo a los propios planteamientos ofrecidos en la película; con ello la razón de Estado puesta en cuestión por Eisenstein adquiría un sentido inmediato que no tenía por qué ser forzosamente, como se ha pretendido, la razón única de la película.

Anteriormente, Stalin había obligado a Eisenstein a «arreglar» su «Octubre», haciendo desaparecer de la película la figura de Trotski. De ahí la profunda ironía y la profunda amargura de esa declaración que Eisenstein se vio obligado a hacer, reconociendo los «errores» de su versión de la vida y obra de Iván el Terrible. «Sabemos que Iván el Terrible era un hombre de voluntad de hierro y de carácter de acero. ¿Debe esto excluir al hacer revivir la personalidad del Zar la posibilidad de que existieran dudas en él? Resulta difícil pensar que un hombre cuyas acciones no tenían precedente en su época no haya dudado en ningún momento sobre cómo debía actuar ante cada circunstancia. Pero, ¿estas dudas probables podían oscurecer la función histórica de un personaje como Iván tal como se presenta en la película? ¿Podría ser que la verdadera esencia de esta poderosa figura del siglo XVI se personificase precisamente en estas dudas y no en su lucha sin compromisos contra las mismas dudas o en sus éxitos sucesivos como hombre de Estado? ¿Acaso esta preocupación desviaría nuestra atención del Iván creador, el Iván constructor de una nueva Rusia unida y potente, el Iván destructor inexorable de cuanto obstaculizaba sus empresas progresistas? El sentido de la verdad histórica me ha traicionado en la segunda parte de "Iván el Terrible". Detalles personales sin importancia y carentes de valor representativo han sumergido en la sombra al objetivo principal (...). De ello ha resultado una impresión falsa y errónea de la figura de Iván. La decisión del Comité Central que me acusa de una interpretación equivocada que traiciona la verdad histórica, afirma que en la película Iván es presentado como "una especie de Hamlet abúlico y débil". Esta acusación es justa y sólidamente fundada.

«(...) Debemos aprender y asimilar el método Lenin-Stalin de intuición profunda de la verdadera vida y de la historia tan plena y profundamente que nos permita superar todos los residuos y todos

los recuerdos de antiguas nociones que, aunque desterradas desde hace tiempo de nuestras conciencias, tratan obstinada y maliciosamente de infiltrarse en nuestras obras apenas nuestra vigilancia disminuya por un instante de intensidad a causa de la fatiga creadora».

Los españolitos buenos seguimos disponiendo de algunos libros que nos hablan del expresionismo eisensteiniano, de la distorsión del color utilizado en el «Iván...», del carácter progresivo de las búsquedas estéticas de Eisenstein y de la significación en ellas de estas dos películas, que son realmente una, indivisible e incomprensible sólo en una de sus partes sin conocer la otra, que nos acaban de traer a España. Discutir ahora la política de exhibición del cine de arte y ensayo de Madrid, donde se proyecta primero una parte y sólo al cabo de unos meses la siguiente, no tiene ahora mayor importancia. Porque lo que intriga un poco más es saber si alguna vez esta primera muestra del cine de Eisenstein vendrá acompañada de su obra completa, y tanto si es así como si no, qué razones ha habido para romper el bloque de silencio impuesto a este autor, entre otros muchos que ni conocemos de oídas, y qué nos ocurre a los españoles de 1971, en comparación a los de años anteriores, que gozamos de este privilegio, que demostramos saber tanto y ser tan buenos que ya tenemos derecho a nuestra ración europea de cine de hace veinticinco años.

■ DIEGO GALAN.

TEATRO

Sobre las representaciones de una obra política

Pese a las semanas que permanece en cartel, el hecho es sabido, «Tango», la interesante obra de Sławomir Mrożek, ha interesado a un sector relativamente pequeño de público. ¿Por qué? A veces, en el teatro, esta es una pregunta ociosa y la teoría del fracaso o del éxito hay que construirla

«a posteriori» y a contrapelo, encajando los datos en los esquemas que a uno le son más gratos. En el caso de «Tango» la cosa es mucho más clara, mucho más rica y mucho más significativa. Se puede, en fin, intentar responder a ese «por qué» con alguna objetividad.

He guardado, con ánimo de reproducir en alguna parte, algunas de las críticas que en su día se hicieron a «Tango» a raíz del estreno. Quizá no vale la pena y sea mejor recordar simplemente que en muy pocas de ellas se intentó un análisis político de la obra. En algún semanario incluso poseído de la santa indignación pseudopoética que a

Algo había, sin embargo, que no permitía sostener con fuerza dicha tesis, porque la violencia ulterior del idealista, sus discursos hitlerianos en lo alto de la mesa reclamaban otro análisis, otra interpretación de su juego.

El esquematismo de la percepción ligaba perfectamente con el esquematismo de nuestra cultura política. Por lo tanto, teníamos la tentación de quedarnos con esa fabulosa división del mundo en comunistas y anticomunistas, en un sí y un no de pancarta que nos resuelve la interpretación de todos los misterios individuales y sociológicos.



veces invade a las almas puras, el crítico arremetía contra cuanto se habían perdido en zarandajas políticas y no habían aceptado «Tango» como un fruto incontaminado de la imaginación teatral y el buen oficio. Inesperadamente —desde mi alma negra— veía cómo unos y otros hablaban y hablaban de «Tango» negándose a desentrañar los orígenes históricos y concretos de su amargura.

Algunos, justo es confesarlo, decían que era una obra impregnada de sabor anticomunista, de exilio de un autor polaco, huido a tierras francesas e italianas. Algunos veían en el «idealista» de la obra al bravo muchacho dispuesto a impartir la luz y el buen orden en todo el orbe.

Visto luego que esta interpretación era difícil, que la obra escapaba a ella y no estaban separadas por un muro la luz y las tinieblas, se optó por «despolitizar» la contemplación del drama, por soslayar el cuestionario de Mrożek —no importa que sea un cuestionario intuitivo, nacido de su experiencia, de sus vivencias y no de un análisis racional de los sucesivos límites—, y quedarnos en la imaginación pura, en la abstracción pura, privando así a lo poético mrozekiano de su encarnadura histórica.

No había en el escenario ninguna iluminación de las angustias de Mrożek; no podía haberla tampoco en la recepción de una gran parte

de los espectadores. Todo andaba entre vaguedades, entre los miedos del mismo autor, en vez de poner el escenario la nueva luz de la materialización poética. Las intuiciones, los hijos de la carne, no cobraban su carne al subir al escenario, no eran materia atosigante y creadora para actores y espectadores. Seguían allí, en el limbo de lo maravillosamente incomprensible, de lo sacrosantamente interterrenal. Con lo que nos quedábamos no sin el devastador análisis didáctico de la obra, sino sin la poesía y la historia de una poética política.

Si me apuraran, yo diría que «Tango» está por estrenar en España. La culpa no es ni de Tamayo, ni de sus buenos actores, ni de los animosos espectadores. Es, sencillamente, de la desarmonía entre la complejidad política de la obra y la simplicidad política de una comunidad que o bien ve el mundo dividido entre comunistas y anticomunistas o bien sospecha de cuanto pone en peligro el orden de consumo. ■ JOSE MONLEON.

CANCION

Rosa y Jorge: rehabilitación de lo «verde»

Normalmente, lo picante, lo «verde», es patrimonio casi exclusivo de las revistas musicales, es decir, es objeto de atención de un subgénero, de un espectáculo para públicos no cultivados (para usar una nomenclatura cultural aristocrática). Poco importa que buenos trozos de nuestra literatura, clásica y actual, se hayan ocupado de esos temas considerados tabú por nuestra puritana opinión pública. Lo «verde» es de mal gusto, lo cual no impide que todos los puritanos, cuando no hay señoras delante, se despachen a su gusto con la circulación clandestina de toda esa larga serie de chistes verdes que constituyen la crema de nuestro humor nacional junto con los chistes políticos.

«Como en la clase de Ciencias/enseñaba el profesor/