NOTAS SOBRE EL NEORREALISMO

II *

Con los nombres de Pudovkin, Eisenstein y Dvjenko finalizamos nuestras primeras notas. Estos fueron efectivamente los artífices de la formidable reacción realista que el cine tuvo que sufrir cuando, mediados los años 20, se hallaba empeñado en las más audaces especulaciones expresionistas. Si hasta aquel momento habían imperado las tendencias de superar lo cotidiano y sobrepasar lo real, nacidas ambas en el seno del fantástico mundo germánico, el cine ruso de la primera hora volvería por los fueros de los Lumière. «*El cine debe expresar la verdad en todas sus formas y de la manera más exacta. Ha de registrar la vida tal como es, sin deformarla con interpretaciones fantásticas.*» Al propio Tolstoi se deben estas palabras — pronunciadas en 1910 — que informarían toda la trayectoria de la cinematografía rusa (1).

Remansado el caos revolucionario, surgiría la primera voz en pro del realismo: se trata de Dziga Vertov, fundador del «Kino Glass»» (cine ojo), grupo cuyo programa, fijado en un manifiesto, subrayaba principalmente el aspecto matemático de la cámara: el objetivo es preciso, infalible, afirmó Vertov, por lo que debe ser situado en el el centro mismo de los acontecimientos, de los hechos reales tomados fuera del Estudio, sin actores, sin decoraciones, sin temas ni guiones. El «cine-ojo» era al mismo tiempo «cine-verdad» («kino pravda») y el operador quedaba convertido, por tanto, en reporter de un amplísimo reportaje. Dicho en otras palabras: la finalidad del cine era el documental, aquel documental cuyo primer antecedente se hallaba en «La salida de las fábricas de Lyon-Monplaisir».

---

* Ver LAYE n.º 17.

(1) Decimos rusa y no soviética por dos razones. Primera: el cine apenas dió señales de vida en la Rusia zarista. Segunda: las glorias del cine ruso pertenece por entero a Rusia, sin etiquetaje alguno.

Si, en rigor, la posición de Vertov significaba una vuelta a los Lumière, buscando en la realidad los factores de una visión inédita del mundo — de «su» mundo —, hubo que contar con un elemento nuevo: el montaje. Para el ruso, la tarea del realizador consistía en ordenar todo lo captado por la cámara, en determinar el metraje de una escena o una secuencia con relación a la longitud total del film. Cabe observar la similitud de esta postura de Vertov, padre del realismo ruso, con la adoptada en 1944 por Rossellini, apóstol del neorrealismo italiano, cuyo rodaje de «Roma città aperta», fué hecho según estas características.

Semejante obsesión por el montaje se manifestaría asimismo en todos los grandes realizadores soviéticos. Kulechov consideró que en los films americanos, éste no era más que un medio monótono de narración, que colocaba una escena al lado de otra «igual que un ladrillo al lado de otro para construir un muro». Para él, en cambio, adscrito, como todos los realizadores rusos, al «Kino-Glass», el montaje era, en cambio, la base estética del cine.

Quizás haya que ir a buscar los orígenes de esta actitud, que influiría decisivamente sobre todo el cine ruso en especial y en general sobre otros varios, en una causa puramente material: la falta de película virgen. Carentes de la necesaria los realizadores rusos tuvieron que condensar la expresividad en un número limitado de metros. De ahí esa preocupación por el montaje, que en el caso de Vertov daría obras como «El hombre de la cámara» (1928) su más característica producción, donde las imágenes banales y vulgares se transfiguran por efecto del montaje y el consiguiente cambio de ritmo, en una singular sucesión de inéditos hallazgos.

Y aquí cabe establecer asimismo un paralelo entre el realismo ruso y el neorrealismo italiano, nacidos ambos por mor de unas circunstancias materiales. Si la falta de película decantó la producción soviética hacia un virtuosismo en el montaje, a una condensación expresiva que culminaría con el hallazgo del «gran plano», usado para elevar al máximo esa expresividad y de duración por lo general basante limitada (2) la falta de Estudios impelería a los italianos a lanzarse, siguiendo huellas rusas, a la calle, en un nuevo intento de «Kino-Glass».

Estaba reservado a Pudovkin, discípulo de Kulechov y Vertov, llevar este afán por el montaje a una completa sistematización. En su obra «Kinopetchat» (3) sostiene que el montaje debe existir «a priori» sobre el papel antes de ser compuesto por la película. Es decir, que la feroz anarquía realista de sus maestros deja paso en él a una más reposada ordenación. Igual sucede con la predilección — característica de todo realismo — por los actores no profesionales. En un ciclo de lecciones dado en la Es-

---

(2) Incomprensiblemente relegado al olvido en esta cinematografía de plano medio, es decir, de limitada visión que es la actual. Ultimamente, una película española, «Parsifal», exhumó con eficacia el gran plano.

(3) Moscú, 1936.

cuela Nacional Cinematográfica de Moscú (4), el realizador no considera despreciable al profesional; sólo le pide una suficiente conciencia profesional para colaborar con el director.

En Pudovkin, asimismo, el estricto realismo del «Kino-Glass» se ve diluído por los efectos —las más de las veces simbólicos— del montaje. Según nos dicen las historias del cine *«al recibir el protagonista en la prisión un billete secreto que le anuncia la liberación, nos muestra únicamente el juego de sus manos y un gran plano de la mitad inferior de su cara con la boca sonriente»*. Esto entra de lleno en el característico estilo de «Glass». Pero no así *«el montaje con una serie de imágenes enteramente ajenas a la acción: el curso precipitado de un torrente con los rayos del sol que juegan sobre las aguas, animales domésticos revoloteando en un corral y en fin un chicuelo riendo»* con que quiere dar la impresión de libertad. Nos hallamos, pues, ante un intento similar en finalidad —aunque no en medios— al de Griffith, ya citado en la primera parte de este trabajo.

Habría que llegar, empero a Serge Eisenstein para que el intento de Pudovkin cuajase plenamente en realidad. Las opiniones del más influyente de los realizadores rusos sobre el precursor Vervot y su «Kino-Glass» son bastante heterodoxas ya: *«El «Kino-Glass» fija los movimientos y las expresiones tal como son en la vida ordinaria. Yo, en cambio, tomo los detalles naturales y los combino de una manera distinta para conseguir expresiones y efectos totalmente nuevos»* (5). Palabras que recuerdan las pronunciadas por Canudo uno o dos años antes: *«La palabra «verdad» —que hay que reemplazar en tal sentido por la de realidad grosera y superficial— no pertenece a ningún género de arte. ¿Cuál es el pintor «auténtico» para nuestros cinematografistas? ¿Leonardo con las actitudes de sus andróginos? ¿Los pintores de la Natividad con su emplazamiento ideal de personajes y animales en torno al pesebre? ¿Miguel Angel con su «parti pris» de grandeza o Watteau con su voluntad de elegancias acorde con la gracia preferida por su siglo?»* (6).

En Eisenstein, apasionado por la filosofía y el psicoanálisis, la concepción del arte del film derivaba directamente de Hegel y Schelling, pudiendo resumirse como «la representación de un conflicto en una idea».

«Se trata de realizar», escribió, *«una serie de imágenes compuestas de manera que provoquen un movimiento afectivo que a su vez dé nacimiento a una serie de ideas. De la imagen al sentimiento y del sentimiento a la tesis... creo que sólo el cine es capaz de llevar a cabo esta gran síntesis, de devolver a sus orígenes al elemento intelectual: orígenes concretos, vitales, emotivos»* (7).

Esta flexibilidad conceptiva debía chocar necesariamente con la rigidez

(4) Publicadas en Leningrado. 1931.
(5) Lecciones Escuela Nacional Cinematográfica de Moscú.
(6) L'Usine aux images. 1927.
(7) «Sriedniaia is trech», artículo publicado en «Sovietsco e Kino», números 11-12. 1934.

del «Kino-Glass». Así sucedió, efectivamente. Para Eisenstein, el montaje no podía existir «a priori», sino «a posteriori», porque no era *«una idea expresada y relatada por elementos que van sucediéndose»* como había dicho Pudovkin, ni mucho menos unos elementos montados científica y arbitrariamente como preconizara Vertov, sino una idea que se revelaba con el resultante del choque entre dos elementos independientes uno de otro. Elementos que serían, como demostraría la obra maestra del realizador ruso, «El acorazado Potemkin», el montaje por un lado y por el otro la imagen. La brutal y medida conjunción de ambas daría resultados tan tremendamente positivos como la secuencia de la escalera de Odesa.

Consecuencia de su posición ecléctica respecto al feroz realismo del «Glass» es asimismo el hecho de que fuera Eisenstein uno de los pocos realizadores soviéticos capaz de salir de los límites rusos. Sin embargo, precisamente esta salida llevaría la influencia de la novísima escuela fílmica a cinematografía tan alejada de la soviética —en latitud política y simplemente humana— como la americana. Y apurando más las consecuencias, provocaría el nacimiento de una sorprendente cinematografía identificada con un solo hombre: la mejicana, creada en su dimensión trascendente por el Indio Fernández bajo el constante magisterio de las imágenes y aún la temática de Eisenstein.

La realización del inacabado film «Viva Méjico» —montado más tarde con el título de «Tormenta sobre Méjico»—, que según idea del ruso tenía que ser *«una proyección de lo concreto sobre lo abstracto hasta llegar a una mayor generalización, es decir, la selección de los elementos fundamentales del drama mejicano como asunto del film, cuya estructura debía ser parecida a una sinfonía en que los diferentes movimientos se unificaran en espíritu y forma a través de la expresión de la misma idea»* (8).

En realidad, el concepto de la existencia mantenido hasta su experiencia mejicana por el realizador ruso, varió considerablemente. La demagogia dejó paso a una mayor comprensión de las gentes sencillas y el amor, hasta entonces considerado por él como pretexto de «divertimento» o sátira, se transformó en algo ideal y bello.

Asimismo sufrió cambio su postura religiosa: Eisenstein, enemigo de cualquier religión y denunciador implacable de los comerciantes de Dios y los explotadores de superstición (el sacerdote de «El acorazado Potemkin» o la rogativa de «La línea general», esta última de nada sorprendentes analogías con la del Indio Fernández en «Río Escondido»), descubrió en la piedad de los indios y sus ceremonias religiosas un movimiento del corazón humano que le conmovió profundamente y que en ciertas partes de su film llegó a tratar con fervor casi místico. Esta evolución de Eisenstein, desde el rígido realismo enunciado por Vertov al idealismo del film mejicano finalizaría en la prohibición —al filo de 1936— de rodar «El

(8) Según Agustín Aragon Leiva, asistente de Eisenstein en cuestiones mejicanas.

prado de Bejin» y su ostracismo en un puesto burocrático de la cinematografía rusa (9).

No cabe duda que Serge Eisenstein y los realizadores soviéticos de la primera hora ardían en el deseo de forjar un arte revolucionario que fuera arma lo bastante potente para destruir «todo el arte». Estimaban, en efecto, que el arte —que ellos calificaban de burgués— ablandaba al hombre y distrayéndole en ensueños retardaba su participación activa en la construcción de un mundo nuevo. Pero según confesión propia, todo aquello no había sido más que una ilusión y todo lo que hicieron fué enamorarse de su propia obra (10).

Sin embargo, todos ellos consiguieron un objetivo: infundir al cine un hálito de aire fresco, oponer a las deformaciones expresionistas las imágenes simples de la realidad. Realidad árida y un tanto deshumanizada en Vertov, elevada a un orden en Pudovkin, pasada por el filtro de la poesía en Eisenstein y valorada por un sentido lírico de la imagen en Dovjenko.

Porque acaso sea este último realizador el que más lejos llevó aquello que Canudo había calificado de «*faculté extraordinaire et poignante*» del cine: representar lo inmaterial.

El realismo fué superado en éste por una humana concepción del cine. Escenas como las visiones del viejo en su película «Zvenigora» o como las conseguidas con trucos técnicos como el «ralenti» en la cabalgada de cosacos en «El arsenal», abandonan la estricta servidumbre a la realidad para entrar en los dominios mágicos de la fantasía. Es decir, dejan de estar —una vez más a lo largo de la historia del cine— bajo el fuero de Lumière para entrar en el de Mélies.

Alguien ha dicho que en el arte ninguna actitud es pasajera. El realismo ruso no fué, pues, un destello fugaz sin más trascendencia. Si las grandes «machines» italianas de la primera anteguerra habían aportado al séptimo arte el sentido de la espectacularidad que luego aprovecharía Cecil B. de Mille; si David Ward Griffith había dado a la balbuciente feria de imágenes, amén de bastantes adelantos técnicos, un sentido de su trascendencia expresiva; si los suecos habían descubierto el valor del paisaje y los expresionistas alemanes las profundidas anímicas y subconscientes, los rusos y su realismo pusieron de manifiesto la trascendencia del montaje, el valor intrínseco de la imagen por sí misma y la inmensa importancia del cine como difusor de unas ideas.

Aportaciones, todas estas, de las que se aprovecharía la cinematografía norteamericana que acabaría por encerrar al cine entre las inmensas paredes de lo que Canudo hubiera denominado «usines aux images»: los Estudios.

JESÚS RUIZ

---

(9) Las películas «Alejandro Newski» y las dos primeras partes de una cinta de exaltación patriótica sobre la figura de Ivan el Terrible no fueron más que fallidos intentos bastantes impersonales.

(10) Según Mary Seaton, colaboradora de Paul Brunford en el montaje de «Time in the Sun», cinta hecha con fragmentos de la cantidad de más de cincuenta mil metros de negativo rodado por Eisenstein.