

■ proyecciones

proyecciones

■ En 2013, en los meses de abril, mayo y junio, como todos los años, el Taller de Cine de la UNL organizó un ciclo de proyecciones destinado tanto a sus alumnos como al público en general. En este caso el ciclo "Operas primas" trataba de contestar la siguiente pregunta: ¿Cómo fueron los comienzos de los grandes cineastas?

Pensar que **El ciudadano** es el primer film de Welles puede parecer insólito, aunque en 1934 había realizado un corto de 8 minutos. Con **Pather panchali** de Satyajit Ray pasa lo mismo: un primer film que es una obra maestra.

Hay otros casos diferentes, donde los primeros films son el esbozo de lo que será luego el gran cineasta: Tarkovski comienza con **La infancia de Iván**, Lumet empieza con **12 hombres en pugna**.

La Nueva Ola, claro, es un movimiento de debutantes:

al mismo tiempo Godard hace **Sin aliento**, Truffaut **Los 400 golpes**, Resnais filma **Hiroshima mon amour**.

Además se vieron primeros films de los dos grandes realizadores del Cine de la Primavera de Praga (la experiencia del socialismo checoslovaco sofocada por los tanques rusos en 1968): **Concurso** de Milos Forman, **Iluminación íntima** de Ivan Passer.

Un caso aparte es **La noche del cazador** del también actor Charles Laughton, sobre un guión de James Agee, porque es el único film que realizó Charles Laughton. Fue al mismo tiempo el primero y el último.

Se vieron además, **El espíritu de la colmena** de Víctor Erice y el primer film de Pier Paolo Pasolini: **Accatone**.

A continuación un texto de Jean-Paul Sartre sobre **La infancia de Iván**, y el texto de Borges sobre **El ciudadano**.

■ Jean-Paul Sartre

La infancia de Iván

Mi querido Alicata:

Le he dicho en varias ocasiones toda la estima que tengo por sus colaboradores que se ocupan de literatura, de artes plásticas o de cine. Encuentro que en ellos coexisten el rigor y la libertad, lo cual hace que puedan, en general, ir al fondo de los problemas y, al mismo tiempo, captar la obra en lo que tiene de singular y de concreto. Puedo hacer los mismos elogios a *Il Paese* y a *Paese Sera*: ningún esquematismo de izquierdas, ni nadie que sea esquemático.

Es la razón por la cual querría expresarle una queja. ¿Por qué hacen, por primera vez, que yo sepa, que la acusación de esquematismo pueda ser lanzada contra los artículos que *Unitá* y los otros periódicos de izquierda han consagrado a **La infancia de Iván**, una de las películas más bellas que he visto durante el curso de estos últimos años? El jurado del León de Oro le ha atribuido la más alta recompensa; pero esto se convierte en una extraña patente de “occidentalismo” y contribuye a hacer de Tarkovski un pequeño burgués sospechoso si, al mismo tiempo, la izquierda italiana lo mira con malos ojos. En verdad, tales juicios desconfiados abandonan, sin justificación real, a nuestras clases medias, una película profundamente rusa y revolucionaria, que expresa de modo típico la sensibilidad de las jóvenes generacio-

El filósofo francés, que cuando **La infancia de Iván** se estrenaba en Italia, estaba en Roma, envió una carta a la redacción del diario *l'Unitá*, haciendo un comentario a una crítica aparecido en el diario comunista sobre la película de Tarkovski, porque entendía que los críticos de la izquierda italiana no hacían justicia, según él, al admirable film de Tarkovski. El director de este diario, Mario Alicata, decidió hacer pública la carta de Sartre, y la publicó en *l'Unitá* el 9 de octubre de 1963.

nes soviéticas. Por mi parte, la vi en Moscú, en proyección privada, luego en público, en medio de los jóvenes, y he comprendido lo que representaba para aquellos jóvenes de veinte años, herederos de la revolución, que no la ponían en duda un instante, y se proponían orgullosamente continuarla: en su aprobación, se lo aseguro, no había nada que se pudiera definir como una reacción de “pequeños burgueses”. No hay que decir que un crítico es libre de hacer todas las reservas acerca de una obra que debe juzgar. ¿Pero es justo mostrar tanta desconfianza respecto a una película que ha sido –y es siempre– objeto de apasionadas discusiones en la URSS? ¿Es justo criticar *sin tener en cuenta* esas discusiones, ni su profundo significado, como si **La infancia de Iván** sólo fuera un ejemplo de la producción corriente en la URSS? Lo conozco lo suficiente, mi querido Alicata, para saber que usted no comparte la visión simplista de sus críticos. Y como la estima que siento por ellos es realmente sincera, le pido que les haga conocer esta carta que –por lo menos– tendrá quizá la oportunidad de reanudar la discusión antes de que sea demasiado tarde.

Se ha hablado de tradicionalismo y, al mismo tiempo, de que esos criterios formalistas están superados

también. Es cierto que en Fellini, en Antonioni, el simbolismo tiende a ocultarse. Pero con el solo resultado de que es todavía más manifiesto. Y el neorrealismo italiano tampoco lo evitaba. Habría que hablar aquí de la función simbólica de cualquier obra, incluso la más realista. No tenemos tiempo de ello. Por otra parte, es más bien la *naturaleza* de su simbolismo lo que se ha querido reprochar a Tarkovski: ¡sus símbolos serían expresionistas o suprarrealistas! Esto es lo que no puedo aceptar. Primero, porque aquí se halla de nuevo la acusación que un cierto académico hace, incluso en la URSS, contra el joven director. Para ciertos críticos de allí, y para los mejores críticos de aquí, parecería que Tarkovski hubiera asimilado apresuradamente los procedimientos superados en Occidente y que los aplica sin discernimiento. Se le reprochan los sueños de Iván: “¡Sueños! En Occidente nosotros hace mucho que hemos dejado de utilizar los sueños. ¡Tarkovski está atrasado!; eso era bueno entre las dos guerras”. He aquí lo que escriben las plumas autorizadas.

Pero Tarkovski tiene veintiocho años (él me lo ha dicho, y no treinta como escriben ciertos periódicos), y hay que estar seguros de ello, conoce muy mal el cine occidental. Su cultura es necesaria y esencialmente soviética. No se gana nada, y se pierde todo, queriendo derivar de los procedimientos burgueses un “tratamiento” que se desprende de la misma película y de la materia tratada. Iván está loco, es un monstruo; es un pequeño héroe; en verdad es la más inocente y conmovedora víctima de la guerra: ese muchacho, al que no es posible dejar de amar, ha sido forjado por la violencia, la ha interiorizado. Los nazis lo han matado cuando han matado a su padre y aniquilado a los habitantes de su pueblo. No obstante, vive. Pero, en

otro lado, en ese instante irremediable donde ha visto caer a su prójimo. Yo mismo he visto a ciertos jóvenes argelinos alucinados, modelados por las matanzas. Para ellos, no había ninguna diferencia entre la pesadilla de la vigilia y las pesadillas nocturnas. Los habían matado, querían matar y hacerse matar. Su encarnizamiento heroico era, ante todo, odio y fuga ante una angustia insoportable. Si combatían, huían del horror en el combate; si la noche los desarmaba, si volvían, en el suelo, a la ternura de su edad, el horror renacía, revivía el recuerdo que querían olvidar. Así le ocurre a Iván. Y pienso que hay que celebrar a Tarkovski por haber mostrado tan bien cómo, para este niño tendido hacia el suicidio, no hay diferencia entre el día y la noche. En todo caso, no vive con nosotros. Acciones y alucinaciones están en estrecha correspondencia. Véanse las relaciones que conserva con los adultos; vive en medio de las tropas: los oficiales –buenas gentes, valientes, pero «normales», que no han sufrido una infancia trágica– le reciben, se ocupan de él, lo quieren, quieren a toda costa «normalizarlo», enviarlo a retaguardia, a la escuela. Aparentemente, el niño podría, como en la novela de Shólojov, hallar entre ellos un padre que reemplazase al que ha perdido. Demasiado tarde: ya no necesita padres; más profundo aún que esta privación, es el horror indecible de la matanza *que ha visto* y que lo reduce a la soledad. Los oficiales terminan por considerar al niño con una mezcla de ternura y estupor, y ven en él ese monstruo perfecto, tan bello y casi odioso, que el enemigo ha *radicalizado*, que se afirma mediante impulsos asesinos (por ejemplo, el cuchillo), y que no puede cortar los lazos de la guerra y de la muerte; que tiene ahora necesidad de ese universo siniestro para vivir; que se ha liberado del miedo en mitad de



la batalla y que, en la retaguardia, será vencido por la angustia. La pequeña víctima sabe lo que necesita: la guerra –que lo ha creado–, la sangre, la venganza. No obstante, los dos oficiales lo aman; en cuanto a él, todo cuanto puede decirse, es que no los odia. El amor es, para él, un camino cerrado para siempre. Sus pesadillas, sus alucinaciones, no son en nada gratuitas. No se trata de una tentativa para impresionar a los espectadores, ni siquiera sondeos en la «subjetividad» del niño. Se continúa viendo a Iván desde el exterior, igual que en las escenas “realistas”; la verdad es que para este niño el mundo entero es una alucinación, y que este mismo niño, monstruo y mártir, es, en este universo, *una alucinación para los otros*. Por esta razón, la primera secuencia nos introduce hábilmente en el mundo verdadero y falso del niño y de la guerra, describiéndonos todo a partir de la carrera real del niño a través de los bosques, hasta la falsa muerte de su madre (ha muerto realmente, pero el acontecimiento –que no conoceremos nunca, porque está enterrado demasiado profundamente– era distinto; no vuelve nunca a la superficie, sino a través de descripciones que le quitan un poco de su horrible desnudez). ¿Locura? ¿Realidad? Lo uno y lo otro: en la guerra, todos los soldados son locos; ese niño monstruo es un testimonio objetivo de su locura, porque es el más loco. No se trata, pues, ni de expresionismo ni de simbolismo, sino de un modo de narrar exigido por el mismo tema, que el joven poeta Vosnesenky llamó “suprarrealismo socialista”. Habría sido necesario penetrar más profundamente en las intenciones del autor para comprender el sentido mismo del tema: la guerra mata, incluso a los que sobreviven. Y en un sentido más profundo aún: la historia, en un solo y único movimiento, reclama a

sus héroes, los crea y los destruye al hacerlos incapaces de vivir sin sufrir en la sociedad que han contribuido a forjar.

Se ha celebrado el **Uomo da bruciare** [1962, de Paolo y Vittorio Taviani], al mismo tiempo que se miraba con desconfianza **La infancia de Iván**. Se han hecho elogios a los autores de la primera película, por otra parte muy honorable, porque habían introducido de nuevo la complejidad en el héroe positivo. Es verdad: le han dado defectos: por ejemplo, la mitomanía. Han indicado al mismo tiempo la abnegación del personaje a la causa que defiende y su auténtico egocentrismo. Pero, por mi parte, no encuentro en esto nada nuevo. En definitiva, las mejores producciones del realismo socialista han presentado siempre, a pesar de todo, héroes complejos, matizados, han exaltado su mérito, teniendo cuidado de subrayar algunas de sus debilidades. En verdad, el problema no es dosificar los vicios y las virtudes del héroe, sino discutir el propio heroísmo.

No para rechazarlo, sino para comprenderlo. De ese heroísmo, **La infancia de Iván** saca a la luz a la vez la necesidad y la ambigüedad. El niño no tiene pequeñas virtudes ni pequeñas debilidades: es radicalmente lo que la historia ha hecho de él. Proyectado a su pesar en la guerra, la guerra no lo ha hecho enteramente. Pero si asusta a los soldados que lo rodean, es porque no podrá vivir nunca en la paz. La violencia que hay en él, nacida de la angustia y del horror, lo sostiene, lo ayuda a vivir y lo impulsa a pedir misiones peligrosas de exploración. Pero ¿qué va a ser de él después de la guerra? Si sobrevive, la lava incandescente que hay en él no se enfriará jamás. ¿No hay aquí, en el sentido más estricto del término, una importante crítica del héroe positivo? Se lo muestra co-

mo es, doloroso y magnífico, se hace ver las fuentes trágicas o fúnebres de su fuerza, se revela que ese producto de la guerra, perfectamente adaptado a la sociedad guerrera, está por eso mismo condenado a convertirse en asocial en el universo de la paz. Así, la historia hace a los hombres: los elige, los cabalga y los hace morir bajo ella. En medio de los hombres de la paz, que aceptan morir por la paz y hacen la guerra por la paz, ese niño marcial y loco hace la guerra por la guerra. Precisamente por eso, vive, en medio de los soldados que lo aman, en una soledad insoportable. De todos modos, es un niño. Esta alma desolada conserva la ternura de la infancia, pero no puede experimentarla y, menos aún, expresarla. O más bien, si se abandona a ella en sus sueños, si se pone a soñar en la dulce distracción de los trabajos cotidianos, se puede estar seguro de que esos sueños se metamorfosean inevitablemente en pesadillas. Las imágenes de la dicha más elemental acaban por asustarnos: conocemos el fin. Y, sin embargo, esta ternura reprimida, rota, vive en cada instante; Tarkovski se ha cuidado de rodear de ella a Iván: es el mundo, el mundo a pesar de la guerra e incluso, a veces, a causa de la guerra (pienso en esos cielos admirables atravesados por bolas de fuego). En realidad, el lirismo de la película, su cielo, sus aguas tranquilas, sus bosques innumerables, son la vida misma de Iván, el amor y las raíces que se le han negado, lo que él era, lo que es aún, sin poder jamás acordarse de ello, lo que los otros ven en él, en torno de él, lo que él no puede ver. No conozco nada tan conmovedor como esta larga secuencia: la travesía del río, larga, lenta, desgarradora; a pesar de su angustia y de su incertidumbre (¿era justo hacer correr todos estos riesgos a un niño?), los oficiales que lo acompañan están penetra-

dos de esta dulzura desolada, terrible. Pero el niño, obseso por la muerte, no advierte nada, salta a tierra, desaparece; va hacia el enemigo. La barca vuelve hacia la otra orilla; el silencio reina en medio del río; el cañón se calla. Uno de los militares dice al otro: “Ese silencio, es la guerra...”.

En aquel mismo instante el silencio estalla: gritos, aullidos, es la paz. Locos de alegría, los soldados soviéticos han invadido la cancillería de Berlín, suben corriendo las escaleras. Uno de los oficiales –¿el otro está muerto?– ha hallado en un cuartucho varios libritos: el Tercer Reich era burocrático; por cada ahorcado una foto, un nombre en una lista. El joven oficial ve en uno de ellos la foto de Iván. Ahorcado a los doce años. En medio de la alegría de una nación, que ha pagado duramente el derecho de proseguir la construcción del socialismo, hay –entre otros tantos– ese agujero negro, un pinchazo irremediable: la muerte de un niño en medio del odio y de la desesperación. Nada, ni siquiera el comunismo futuro, redimirá eso. Nada: aquí se nos muestra, sin intermediarios, la alegría colectiva y ese modesto desastre personal. No hay siquiera una madre para confundir en sí misma dolor y orgullo: una pérdida árida. La sociedad de los hombres progresa hacia sus fines, los vivos realizarán sus metas con sus propias fuerzas, y no obstante, ese pequeño muerto, minúscula brizna de paja barrida por la historia, queda como una pregunta sin respuesta, que no compromete nada, pero que hace ver todo a una luz nueva: la historia es trágica. Hegel lo dijo. Y Marx también, añadiendo que progresaba siempre por sus lados peores. Pero nosotros no lo decimos casi nunca, en estos últimos tiempos, insistimos sobre el progreso, olvidando las pérdidas que nada puede compensar. **La infancia de Iván** nos re-



cuerda todo eso del modo más insinuante, más dulce, más explosivo. Un niño muere. Y es casi un *happy end*, desde el momento en que no podía sobrevivir. En un cierto sentido, pienso que el autor, ese joven, ha querido hablar de él y de su generación. No es que estén muertos, todo lo contrario, esos jóvenes pioneros orgullosos y duros, pero su infancia ha sido rota por la guerra y sus consecuencias. Casi querría decir: he aquí **Los cuatrocientos golpes** soviéticos, pero para destacar mejor las diferencias. Un niño destrozado por sus padres; he aquí la tragicomedia burguesa. Millares de niños destrozados, vivos, por la guerra, he ahí una de las tragedias soviéticas. En ese sentido, la película nos parece específicamente rusa. La técnica es ciertamente rusa, aun siendo en sí original. Nosotros, en Occidente, sabemos apreciar el ritmo rápido y elíptico de Godard, la lentitud protoplasmática de Antonioni. Pero la novedad es ver estas velocidades en un realizador que no se inspira en ninguno de esos dos autores, pero que ha querido vivir el tiempo de la guerra en su insoportable lentitud y, en la misma película, saltar de una época a la otra con la rapidez elíptica de la historia (pienso en particular en el admirable contraste entre esas dos secuencias: el río, el Reichstag), sin desarrollar la intriga, abandonando a los personajes en un cierto momento de su vida, para hallarlos de nuevo en otro, o en el de su muerte. Pero no es la oposición de los ritmos lo que da a la película su carácter específico desde el punto de vista social. Esos momentos de desesperación que destruyen a una persona, los hemos conocido –menos numerosos– en la misma época. (Recuerdo a un niño judío de la edad de Iván que, al saber en 1945 la muerte de su padre y de su madre en la cámara de gas y su incineración, roció

de gasolina su colchón, se acostó sobre él, le pegó fuego y se dejó quemar vivo.) Pero nosotros no hemos tenido ni el mérito ni la oportunidad de poder lanzarnos a una construcción grandiosa. Con frecuencia, hemos conocido el mal. Pero nunca el mal radical en el seno del bien, en el momento en que entra en lucha con el propio bien. Eso es lo que nos sorprende aquí: naturalmente, ningún soviético puede decirse responsable de la muerte de Iván; los únicos culpables son los nazis. Pero el problema no está ahí: venga de donde venga, el mal, cuando atraviesa el bien con sus innumerables alfilerazos, revela la trágica verdad del hombre y del progreso histórico. ¿Y dónde podría decirse eso mejor que en la URSS, el único gran país donde la palabra progreso tiene un sentido? Y naturalmente no hay lugar para sacar de ello no sé qué pesimismo. Tampoco un optimismo fácil, sino sólo la voluntad de combatir sin perder jamás de vista el precio que hay que pagar. Sé que conoce mejor que yo, mi querido Alicata, el dolor, el sudor y con frecuencia la sangre que cuesta el menor cambio que quiere introducirse en la sociedad; estoy seguro de que apreciará igual que yo esa película acerca de las pérdidas áridas de la historia. Y la estima que siento por los críticos de *Unitá* me persuade para que le pida que les muestre esta carta. Me sentiría dichoso si estas pocas observaciones pudieran darles la ocasión de responderme y de abrir de nuevo la discusión acerca de **Iván**. No es el León de Oro lo que debería ser la verdadera recompensa de Tarkovski, sino el interés, aunque fuese polémico, suscitado por su película entre los que luchan juntos por la liberación del hombre y contra la guerra. Con toda mi amistad.



Citizen Kane (1941) ■



La infancia de Iván (1962) ■