

acuerdo con la geometría de Lobachevski.

No obstante que con la geometría no-euclídeana vinieron a culminar muchos siglos de preparación lenta y continua, cuando se formuló fueron muy pocos los matemáticos que le prestaron atención en un principio. Al parecer, hubo desconfianza e incredulidad acerca de ella, sin faltar quienes pensarán que no era "verdadera" o que jamás llegaría a tener algún valor científico. Esta situación se mantuvo hasta 1868, cuando el italiano Eugenio Beltrami disipó las dudas sobre el carácter estrictamente matemático de la geometría no-euclídeana. Por lo demás, no debemos extrañarnos mucho de tal acogida, ya que la historia de la ciencia nos enseña que todo cambio radical no derrumba de un golpe, ni menos con rapidez, las convicciones y las preocupaciones sobre las cuales se han edificado las doctrinas anteriores, sancionadas por la tradición e interpretadas por el "sentido común" petrificado. Más aún, no hay que olvidar que el descubrimiento de la pangeometría no hubiese sido posible sin separar la teoría geométrica del espacio concebido metafísicamente. Por lo tanto, la geometría no-euclídeana surgió con esa condición y como superación de esa condición. Su

formulación constituyó un salto cualitativo de enorme importancia, con el cual culminó un prolongado período evolutivo y se inauguró una nueva época de progresos grandiosos en la ciencia. El sentido más hondo e intrínseco de la geometría de Lobachevski es el de haber cambiado la consideración de la teoría del conocimiento científico, a la vez que ha destruido los fundamentos mismos de la filosofía idealista construida con mayor rigor crítico. Y, todo esto, para abrir un camino nuevo y mejor para la ciencia y la filosofía. Además de rescatar a las matemáticas de las "manos muertas" de la tradición y del kantismo, la geometría no-euclídeana coadyuvó eficazmente a producir la revolución científica y filosófica dentro de la cual vivimos aún. Para encontrar otra revolución del pensamiento que se pueda comparar en importancia a la actual, es necesario remontarnos hasta Copérnico; y, aún así, habríamos de guardar las proporciones de esta comparación. Y, como punto final, tenemos que señalar cómo el derrumbe de la doctrina de las verdades matemáticas absolutas y eternas —de indudable y vetusta filiación platónica—, que fue iniciado e incitado por la obra de Lobachevski, representa el principio de la humanización de las matemáticas.

vacío tuvo que llenarse con la técnica. Una técnica curiosa pues a través de noventa minutos de proyección, el director está lanzando a las narices del espectador las más complicadas formas de narración que ha concebido el cine en sesenta años de historia. Barden utiliza desde el *ralenti* más primitivo hasta la más innecesaria sobrepresión y la cámara juega desde el principio hasta el fin el papel de bomba inyectora de plasticidad en un ambiente anémico y pobre. Este ejercicio mecánico y pendante de un director que parece estar convencido de que ha redescubierto el cine, podría tener justificación si la imagen bastara para narrar; es decir, si la técnica fuera suficiente para crear un mundo. Pero ésta se convierte en un sobreañadido a los diálogos incesantes de los personajes, que necesitan, además, ser subrayados y fortalecidos con la intervención de un narrador. *Cómicos* en un ejercicio de técnica, pero de técnica inútil; una gigantesca catedral barroca tan llena de hierba que los visitantes no pueden apreciar uno solo de sus detalles.

Barden parece haber eliminado una buena parte de estos errores en *La muerte de un ciclista*, obra sin lugar a duda mucho más lograda que la que ocupa hoy estos comentarios. Sin embargo aquella peca también de un afán de novedad que entorpece la visión general del asunto. Pero el avance, el afinamiento que allí se nota, obliga a esperar mucho del nuevo director español, cuya principal falla es el haber abusado de un descubrimiento o redescubrimiento para ser exacto, de la técnica de encuadre. La revolución que inicia Barden dentro del cine comercial europeo vale por sí sola, pero es menester que ésta pierda su calidad de revolucionaria, deje de ser una bofetada en el aire y cumpla una función realmente cinematográfica. En otras palabras: deje de ser un modo, una manera, para convertirse en una necesidad.

Akiro Kurosawa asombró a los cineastas de occidente mostrándoles que el cine oriental había sobrepasado, pese a su relativa juventud, a una industria más preocupada por el tamaño de las pantallas y la dirección del sonido que por la calidad de sus productos. *Rasho Moon*, la primera de sus películas ganó premio en todos los festivales cinematográficos europeos y los ojos aburridos de los cinéfilos, se volvieron esperanzados hacia el Japón. Después de tres años, el nombre de Akiro Kurosawa regresa con una película que, lejos de ser inferior a *Rasho Moon*, la supera en muchos aspectos: *Los siete samurais*. La historia no puede ser más sencilla: una lucha entre ladrones y guerreros profesionales. La batalla dura sesenta minutos, un verdadero *tour de force*, una prueba de fuego para el director. Pero el escollo parece haberle importado bien poco al japonés para quien el cine no tiene sólo una intención plástica o literaria, sino se constituyen un mundo sobre el cual se va levantando una posibilidad por pie de filmación. La técnica (ésta sí realmente revolucionaria) ha sido puesta al servicio del tema; hace parte de él pues se limita a seguir las incidencias y a mostrarlas dentro de su peculiar manera de presentación. No ocurre aquí, como en las dos películas anteriormente comentadas, un divorcio entre la técnica y la expresión, pues esta es en sí expresiva y se justifica por sí misma. En rigor no puede hablarse de técnicas si se comprende

E L C I N E

Por Antonio MONTAÑA

EN MUY CONTADAS ocasiones al aficionado al cine se le había presentado la posibilidad de ver y comparar cuatro modalidades de la técnica cinematográfica, encerradas en igual número de películas de tendencia similar. La exhibición de *Cómicos*, *Trapezio*, *Los siete samurais* y *El globo rojo*, cintas realizadas por directores del que puede llamarse dentro del cine comercial género grande, dio oportunidad al cinéfilo de establecer un paralelo entre dos modos de enfrentarse, con medios iguales, al problema de narrar con imágenes una historia. Estas dos formas pudieran definirse de una plumada. Pero tal vez sea más conveniente intentar el planteamiento de situaciones y extraer de allí una síntesis apropiada.

Cómicos, de Barden y *Trapezio* de Carol Reed pertenecen al grupo de la técnica pura que en esta ocasión se convierte en una especie de lujoso abrigo de pieles que cubre los defectos de un tema débil y ejerce el oficio de morfina sobre el espectador que, deslumbrado por la coherencia se olvida de que el cine no sólo está constituido de forma. Barden y Reed son virtuosos y su afán de perfección técnica los conduce a preferir el sonido del instrumento, a la calidad de la música ejecutada. *Trapezio* tiene el encanto de un zapateado de Sarazate ejecutado por Heifetz, pero no pertenece al tipo de películas que, como *El tercer hombre* bastan para incluir un nombre en la historia del cine. La técnica ha sido puesta al servicio de un tema inútil, de una historia digna de figurar en los *magazines* que inundan de lágrimas los ojos de las muchachitas cursis. En realidad, nada había que con-

tar pues la novela termina en el principio y las páginas interiores son las evoluciones que un buen mozo logra hacer saltando de un trapezio al aire. Sobre esta nadería y sobre las morbideces de la Lollobrigida ejercita Reed su conocimiento y sabiduría cinematográficos, pero ni el mejor cocinero logra un buen plato con sólo un trozo de carne podrida. Reed quiso probar que dentro del comercialismo que invade al cine pueden hacerse buenos films si se conoce el oficio. El fracaso de su intento no demuestra nada, pero quizá la experiencia le enseñe que es mejor regresar al camino de *El Paria de las Islas* que intentar hacer un nuevo paria del trapezio.

Cómicos, de Barden, el director de *La muerte de un ciclista*, sin tener la deleznable calidad de *Trapezio* tiene varios puntos de contacto pues como en ésta, la historia falla por su base y el



Secretos de mujeres, "tendencia, impresionista"

ésta únicamente como una suma de artificios de orden mecánico. Es necesario dotar al vocablo de una mayor elasticidad, darle un significado similar a lo que representa dentro del diálogo, el idioma: el medio que hace posible la comunicación, el intercambio de ideas y sensaciones provocadas por una situación común. El idioma de *Los siete samurais* no es el erudito que emplea el director de *Cómicos*. Por el contrario: es el más simple y primitivo; se limita a contar un hecho, a desarrollarlo y darle la necesaria conclusión. No puede establecerse una separación entre el modo de contar y lo que se cuenta, ya que cada una de estas partes complementa a la otra. Así ha logrado Kurosawa una película unitaria, en la cual, siguiendo el hilo conductor de la técnica y la trama, se funden elementos tan diversos como la épica y la lírica, conservando cada cual su exacta importancia y dimensión.

El mejor cine occidental envidiaría momentos como el encuentro amoroso en el bosque, pleno de ternura y poesía o los aspectos plásticos de una batalla en la que los rostros de los luchadores se revisten de la fría pero no por eso menos hermosa apariencia de las máscaras. El exacto ritmo de cada una de las secuencias, la medida duración de las escenas, su fugacidad en ocasiones misteriosa, tiñe de magia una película que, realizada por un director con menos "garra" que Kurosawa, hubiera sido una cinta de acción más.

Dentro del ambiente de calor y violencia que se desprende de *Los siete samurais* nacen caracteres tan fuertes y bien definidos que parece a veces difícil encontrar, dentro de la historia del cine de acción, un antecedente más completo. Los aventureros de *La diligencia* comparados con los siete guerreros y los campesinos, semejan las desleídas imágenes de un viejo libro de estampas. Cada samurai es dueño de una personalidad recia y su contorno psicológico ha sido dibujado con precisión: allí están el amante de la perfección, el purista de la guerra; el guerrero frío y metódico; el aventurero locuaz y desquiciado; el aprendiz miedoso y basta una fugaz aparición en la pantalla para que ésta se llene del mundo que representa cada uno de los personajes.

No es ésta, sin embargo, la única aportación de Kurosawa al cine: hay algo más; algo que se desprende de la totalidad del film y que se convierte en la esencia de la película: un nuevo concepto del cine de acción. Sesenta años de films americanos y europeos sobre el tema habían convertido al género en algo monolítico que sólo el talento de cuatro directores lograba en ocasiones salvar. Pero aun esto estaban limitados al lugar común. El dilema estaba basado sobre dos posibilidades de situación y una de resolución. La anécdota se presenta engarzada a la acción y sólo tiene por fin justificarla. Existe una diferencia de matiz entre una película de Huterling —pongamos por caso— y el *Shane*, de Stevens, pero una y otra pertenecen a la familia del *Western*, donde necesariamente la unidad tiene que identificarse en los dos polos: anécdota-movimiento e historia-acción que deben sobreañadirse entre sí. Lograr el balance sobre dos aspectos antagónicos sólo puede lograrse medianamente. Kurosawa salta esta barrera: elimina una de las partes que



Globo Rojo, "poesía pura"

habían constituido tradicionalmente la estructura de este tipo de cine. El espectador queda entonces metido en la gran telaraña del movimiento. No tiene importancia entonces la realidad o la irrealdad del asunto; la línea ondulante de la aventura puede conducirnos a los más extraños parajes, transportarnos directamente de la violencia a la poesía, de la historia a la absoluta detención del tiempo.

Si *Cómicos* pertenece al género de la técnica pura, *Balon rouge* pertenece al de la poesía pura. La imagen cumple con el imperativo cinematográfico de narrar un tema que literariamente podría no tener ningún valor, pero que trasladado al cine, convertido en dinamismo y color, cobra la solidez de una obra maestra. *Balon rouge*, no es simplemente el ejercicio mecánico de un virtuoso. Las posibilidades que entrega el cine a un creador de ambiente y situaciones, han sido aprovechadas en su totalidad. La pequeñez del tema comparada con la madurez de la realización, demuestra que el cine es, fundamentalmente, creación.

Junto con Alf Sjöberg, Igmarr Bergman representa dentro del cine sueco, la tendencia formalista. Discípulo de Sjömtrom y Stiller, Bergman se formó en la disciplina clásica. El cine sueco de la época muda era uno de los más ricos de Europa, pero con el advenimiento del parlante desapareció prácticamente de los mercados.

Sólo hasta 1942 Suecia logró producir un film de verdadera importancia:

Arriesgaron sus vidas, de Alf Sjöberg. En 1944 otra película de este mismo director, ganó el premio a la mejor cinta extranjera exhibida en los Estados Unidos. El tema había sido extraído de una novela de Igmarr Bergman y adaptado por éste al cine. De allí en adelante, su nombre ha estado asociado a la producción cinematográfica de su país, en calidad de argumentista, fotógrafo y director. A él y a Sjöberg se deben los films más importantes producidos por Suecia durante el último decenio.

Crisis la primera película que dirigió Bergman puede considerarse como un anticipo de su estilo: lirismo en el tratamiento del tema, precisión y fortaleza en el desarrollo de los personajes. Y estas características son las que se hacen más patentes en *Secretos de Mujeres*, la película de Bergman que actualmente se exhibe en uno de los cines de esta ciudad.

La técnica de los *Sketchs* no es nueva en el cine. Utilizada por primera vez por Cenina en 1916, ha sido aprovechada en multitud de ocasiones por directores de las cuatro partes del mundo y casi ha llegado a convertirse en la salida fácil de argumentistas sin imaginación. *Secretos de Mujeres* es la primera cinta sueca que recurre a presentar cuatro historias añadidas entre sí únicamente por la similitud de situaciones, si así se puede llamar a la infelicidad matrimonial de los personajes que desfilan por el film de Bergman.

Tres de los sketches merecen nota aparte, pues en ellos está patente la calidad del director, posiblemente uno de los más finos cinematografistas europeos contemporáneos. Se han utilizado allí el montaje y las sobreimpresiones no como una demostración de técnica, sino como una necesidad de la acción. Las primeras escenas de la película, una rana que croa y salta, son muestra del mejor cine y bastarían por sí solas para demostrar las posibilidades de Bergman.

Las cuatro historias, pertenecen a la pluma de Hasse Elkaln, autor también del libreto de *Un solo Verano de Felicidad*. La tercera de ellas, fundamentalmente teatral fué explotada por Bergman a la manera del director de *La Soga*. Se compone de una sola secuencia y es a la cámara a quien toca en suerte dotar de agilidad y vida el reducido ambiente de un asesor. Quizá esta secuencia es lo mejor de la cinta, si se exceptúa un baile, el Can Can, casi cine puro de tendencia impresionista. El ambiente del segundo cuento es una obra maestra de los claros oscuros.

T E A T R O

U N A C O M E D I A M E X I C A N A

Por Francisco MONTERDE

Las compañías de comedia y drama no aguardaron esta vez la llegada del mes de febrero, para recobrar su ritmo, según la tradición hispana que repercutió muchos años en la vida teatral capitalina.

En la mayoría de los teatros de México sólo hubo una breve pausa, de las dos

últimas semanas de diciembre a los primeros días de enero. Ya no habrá que repetir, pues, aquella frase con la cual se disculpaba la timidez de los empresarios.

La "dura cuesta de enero" se superó aquí, al anticiparse la alborada, aun dentro de los días invernales, con la apertura de una docena de salas de espectáculos, que ha animado a otras compañías a seguir su ejemplo.