

HAMLET

FILM DE GRIGORY KOZINTZEV

por

Hernán Valdés

CREO NECESARIA una rápida biografía de Grigory Kozintzev, para explicarnos mejor su versión de "Hamlet".

Kozintzev nació en Kiev, en 1905, e inició sus actividades teatrales en los primeros años de la revolución. Estudió también pintura en una academia de Leningrado y desde allí, con un grupo de jóvenes de su generación formó la FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico). En esos primeros años había en la Unión Soviética el ánimo exaltado de crear un arte nuevo, coincidente con los cambios sociales que ocurrían, y había asimismo toda la libertad necesaria para la experimentación de todo aquello que brotara de la imaginación de los jóvenes. Quienes se formaron entonces obtuvieron para toda la vida una rica experiencia que no fue asequible en forma directa a los que nacieron después, durante la penosa etapa de reacción estética que en muchos aspectos se prolonga hasta nuestros días.

Era la época en que el vanguardismo estético se correspondía con el vanguardismo social y en que, como tal, era apoyado por las autoridades. Kozintzev y su grupo publicaban manifiestos, hacían escándalos para la mentalidad todavía burguesa, representaciones excéntricas, juglarescas; experimentaban, en suma, todas las posibilidades de su imaginación revolucionaria.

Su actividad cinematográfica se inició en 1924, en compañía de L. Trauberg, con quien realizaría después una larga serie de films, utilizando toda su experiencia del excentricismo plástico y teatral.

Kozintzev se formó independientemente de Eisenstein, y quizás ello motivó que su concepción del cine fuera un tanto pasiva, que considerara el cine sólo como medio de registro y divulgación de espectáculos muy bien montados y actuados. Las escenas de la ínsula de Sancho Panza en "Don Quijote" y la representación de los cómicos en "Hamlet" están directamente influenciadas por sus experiencias teatrales de sus primeros años.

De las pocas declaraciones tuyas que se conocen con respecto a Shakespeare, hay esta: "la parte más importante del arte de Shakespeare es

un hombre y la Historia, la confrontación de la historia y del destino en el hombre”.

Kozintzev ha montado muchas piezas de Shakespeare en teatro y, entre ellas, “Hamlet”. Se ha dicho que Kozintzev trabajó durante 8 años en la preparación del guión (y, sin duda, de los decorados y trajes) de esta obra. Ello es abrumador para el deseo de intentar cualquiera crítica.

Sin embargo, y exclusivamente en el plano de lo cinematográfico, aclararemos nuestra insatisfacción de inmediato: el “Hamlet” de Kozintzev nos parece una fascinante versión de teatro al aire libre, excelentemente filmada, pero no así una creación cinematográfica, es decir, la concepción de una obra transmitida al público, hecha ver y sentir mediante elementos exclusivos del cine. Mucho más se aproximaba a esta exigencia el “Hamlet” de L. Olivier, en cuya versión la cámara se apropiaba de la conciencia y de la visión del personaje. En la obra de Olivier toda la trama estaba vista por la cámara-Hamlet y los sucesos eran así su visión de los sucesos.

En la versión actual, en cambio, la cámara es un visor despersonalizado, un punto de observación más o menos neutro, un aparato que contempla, con mayor o menor intensidad, en muy buenas condiciones visuales, el desarrollo de una representación en la que no está comprometido. Por esto, más que de una versión cinematográfica de “Hamlet”, creo que podemos hablar de una versión teatral recreada y puesta en escena al aire libre y muy bien registrada por la cámara cinematográfica.

Creo que los aportes más fascinantes de Kozintzev en su versión de la tragedia son sus creaciones de un Hamlet humanista, de una Ofelia de belleza casi caricaturizada, y de una escenografía y vestuarios extremadamente ricos y realistas, casi naturalistas.

Uno queda estupefacto al considerar el trabajo que tiene que haber significado la recreación histórica de los escenarios y trajes. Hubo, sin duda, una etapa de investigación cuidadosa, cuyos resultados han sido ligeramente estilizados y exagerados, con buen gusto. La creación de los decorados está hecha con una solidez y propiedad no comunes en el cine. Las piedras del castillo son exactamente piedras, los gobelinos son de época, la escalera de madera tallada de la sala donde Ofelia espera a Hamlet no es una reconstitución. Se dice que el castillo, en general, es una sólida construcción que posteriormente ha sido convertida en museo.

Una ligera mirada a los trajes e implementos de vestuario basta para constatar que éstos superan en riqueza y originalidad a los más costosos de las superproducciones históricas (los trajes de la “Cleopatra” Maukiewicz eran evidentemente de materiales sintéticos modernos); todo ello

parece tomado de museos o rehechos según las mismas técnicas primitivas (cueros toscamente cosidos, tejidos de telar, metales forjados). Y aún más, todo ello se ve adaptado por la convivencia de sus usuarios: los cueros resquebrajados y deformados por el trabajo, las telas arrugadas y sudadas (no está de ninguna manera sublimada la sordidez higiénica de la época), a tal punto que la fatiga de los soldados, la castidad de Ofelia, la concupiscencia del rey, etc., se transmiten, se sienten, en buena parte, por la expresión de sus atavíos. Esto alcanza un punto de exquisitez cuando entramos al cuarto de Ofelia y vemos a ella y su aya en la lección de danza y luego cuando asistimos a su vestimiento. Estas dos escenas son más propias del arte plástico que del arte dramático, en ellas Kozintzev se nos muestra como un pintor capaz de sintetizar y de recrear de una manera genial, casi excéntrica, la pintura medieval.

La reordenación de la obra para los fines de su continuidad plástico-espacial y dramática es, en general, plausible. Hay una sola escena, a mi juicio, forzada, es decir, no integrada a esa continuidad; esta es la escena del monólogo, concebida algo superfluamente en medio de la acción y que Smoktunovski realiza más bien como un encargo: baja una escalinata, se afirma en un muro frente al mar y, una vez dicho lo que tenía que decir, regresa por donde apareció.

El realismo naturalista de Kozintzev tiene el mérito de darnos una imagen física sobrecogedora y turbadora de los personajes de la tragedia, de manera que a veces nos parece oler ciertas materias, ciertos aceites, cierta atmósfera. El vaho de la tierra que cava el sepulturero, el aliento del rey, el olor del mar, la humedad del castillo, la transpiración y hedor de los personajes secundarios, llegan a nuestros sentidos correspondientes; pero hay una escena en la cual la aplicación de esta virtud fracasa o da por resultado un efecto contraproducente, casi ridículo, una impresión de ingenuidad o de mal gusto. Me refiero a la escena del fantasma del padre de Hamlet, en la que vemos con sorpresa una especie de fantasma de las historietas de Walt Disney, lleno de sábanas y túnicas flotantes, y a la vez físico, con barbas, piel, órganos. En este aspecto era inmejorablemente digna la escena correspondiente del film de Olivier.

El talento de la actuación de Smoktunovski no está aislado del talento de la actuación de quienes hacen los roles menos importantes. Señalemos la capacidad de transformación de sus músculos faciales en relación a los estados emotivos, especialmente cuando ve aparecer el fantasma del rey: su cara se aplasta y dilata por el efecto del pavor.

Finalmente, en lo referente a los títulos y lecturas en castellano (detalles que escapan a director y productores del film), debemos decir que

en su ramplonería viene como a saturar una acostumbrada irresponsabilidad de la empresa distribuidora soviética, Sovietsportfilm, que usa para su confección a un personal totalmente no idóneo.

FILMOGRAFIA

Aparte de una docena de films realizados en colaboración con L. Trauberg, Kozintzev ha dirigido solo: Pirogov (1947), Belinski (1953), Don Quijote (1957) y Hamlet (1964).

Tejidos de Chile

FILM DE FERNANDO BALMACEDA

FERNANDO BALMACEDA ha realizado en los últimos diez años una serie de films cortos con creciente dignidad, pese a que en cada uno de ellos ha tenido el pie forzado de la publicidad para alguna industria. El último de estos films "Tejidos de Chile", está hecho con una sobriedad de lenguaje plástico y con un dominio técnico que deben celebrarse. Incluso con la ayuda de las actuales películas ultrarrápidas, el empleo del color exige no sólo conocimientos precisos de iluminación, de compensación de las fuentes luminosas naturales con las artificiales, sino también de un gusto y criterio creador para efectuar ciertos retoques del colorido natural, no siempre armónico, o para aprovechar circunstancias muy fortuitas de la naturaleza en que los cuerpos reciben su iluminación más apropiada.

Balmaceda ha adquirido una experiencia y la ha sabido aplicar. Aun a pesar del pie forzado publicitario, su talento busca los recursos que posibiliten un lenguaje personal. Nos gustaría que de algún modo Balmaceda consiguiera hacer un film de total creación personal, un film en el cual definitivamente no estuviera obligado a mostrarnos el proceso de elaboración de algún producto, desde el momento de su extracción o cultivo hasta el momento en que una máquina la empaca para su distribución en el comercio. Quizás las empresas que lo financian hallarian con ello una mayor simpatía del público.

Como objeciones a sus films señalemos cierta redundancia entre la narración y las imágenes. En el cine lo que se ve no necesita ser dicho; las palabras deben usarse únicamente cuando sea imposible dar a entender algo con un imagen rápida. Expresemos también —y esta es una objeción de fondo— nuestra sensación de una cierta frialdad y gravedad de sus films, que posiblemente provienen de que Balmaceda trata la acción siempre de una manera uniforme y monótona, con un desarrollo lógico un tanto escolar, de principio a fin, en una secuencia origen-desarrollo-término.