

Cine soviético: el poder de los íconos

Ramírez, Christian . El Mercurio ; Santiago, Chile [Santiago, Chile]22 Oct 2017.

[Enlace de documentos de ProQuest](#)

TEXTO COMPLETO

¿De dónde viene la estrecha relación entre la Revolución Rusa y el cine? Es cierto que el régimen hizo del arte audiovisual una verdadera cruzada cultural y política, pero la especial ligazón entre los rusos y la imagen se remonta mucho más atrás -siglos, en realidad-, y todo indica que seguirán conectados de forma profunda e intensa en el porvenir.

Más intrigante, en realidad, es el gradual retroceso de Potemkin, que por décadas inspiró a incontables espectadores a tomar partido y oponerse al sistema opresor de turno, pero cuya influencia actual más bien parece limitada al salón de clases, al estudio de su fascinante estructura y su significado en cuanto obra de arte. Y seamos francos, en eso también ha quedado encasillado buena parte del cine soviético clásico. Basta hojear cualquier historia del cine, buscar el capítulo pertinente y uno podrá enterarse que fueron los rusos quienes reconfiguraron la naturaleza del cine en torno al montaje, provocando en el camino una revolución artística tan intensa como la política, basada en la yuxtaposición de imágenes para hacer sentido, redoblar emociones y crear ideología. Fueron ellos los que durante la era estalinista (y en un extraño paralelo con Hollywood) generaron una suerte de realidad paralela a través de sus filmes, literalmente inventándose un mundo ordenado donde todo el quehacer era sancionado y moderado por el Estado. Y ellos, también, serían los que camuflados al interior de la burocracia romperían con esa fantasía, alimentando un impulso de disidencia, lirismo y misticismo, que hasta hoy influye en nuestras ideas acerca de la imagen, cerrando el círculo abierto en la década del 20 por aquellos visionarios originales.

Expuesto así -con principio, desarrollo y final- el trayecto del cine soviético luce épico, novelesco y convenientemente cerrado en sí mismo. Pero esa imagen cambia si uno se zambulle directo en los filmes: al observar desde el digitalizado y frenético siglo XXI, muchas de esas realizaciones se sienten extrañamente hermanadas con la cascada de imágenes que nos aplasta día a día, y listas para dialogar en tiempo presente. El punto aquí es saber por dónde empezar...

Y lo lógico sería partir por el principio, por los experimentos visuales de Lev Kulechov, quien en 1916 pregonaba que el montaje era un instrumento de narración, pero sobre todo un mecanismo de reacción; el problema es que si nos ponemos cronológicos, este relato puede volverse tan inaccesible como un libro de teoría.

Es por eso que, pensando en un espectador contemporáneo, la mejor puerta de entrada al cine soviético es justo en "la mitad": a fines de los años 50, con Nikita Khrushchev dando las primeras señales de apertura en plena Guerra Fría. Por entonces, la gran mayoría de los descubrimientos de los "pioneros del sóviet" habían sido asimilados no solo en la URSS, sino en todo el mundo; pero muchos continuaban asociando su cine con los mecanizados dramas y comedias musicales que tanto había disfrutado Stalin. De ahí la sorpresa mayúscula de ver a "Cuando las cigüeñas pasan" (1957) ganar la Palma de Oro en Cannes, y la nominación al Oscar a Mejor Guión para "Balada de un soldado" (1959). Ambientados durante la Segunda Guerra Mundial, ambos filmes exaltaban las virtudes de sus patrióticos protagonistas, pero además se acoplaban perfecto en el contexto del neorrealismo europeo y el melodrama hollywoodense. En suma, eran grandes películas, pero además un gran producto de exportación. Aunque llegaron repletas de aplausos del exterior, generaron una inesperada contrarrespuesta de la nueva camada de cineastas, en especial por parte de un director que aún no cumplía los 30: Andrei Tarkovski.

No es que se sintiera insultado por este "nuevo cine oficial", pero Tarkovski -que en sus días de estudiante en el

Instituto Estatal de Cinematografía había tenido acceso a lo mejor del cine europeo de posguerra- se figuraba a sí mismo como alguien distinto del perfil de realizador oficialista. Lo más cerca que estuvo de ello fue al rodar "La infancia de Iván" (1962), una historia bélica donde homenajeaba y desafiaba a su mentor Grigori Chukrai , el realizador de "Balada de un soldado". Tres años más tarde, en plena filmación de "Andréi Rublev" -su obra maestra acerca del pintor de íconos del siglo XV- ya habitaba en otro universo artístico. Y no estaba solo. Muchos compañeros de generación aspiraban a algo similar: apoyarse en la historia prerrevolucionaria, filmar en las repúblicas del interior, remontarse hasta la tradición, al mito, al origen, incluso a sabiendas que inevitablemente se toparían con la censura. Nadie resultaría mas castigado por esta que el armenio Sergei Parajanov , quien dirigió las exuberantes "Sombras de nuestros antepasados olvidados" (1965) y "El color de la granada" (1971), donde las leyendas locales se traducen en canción y el mito se escenifica con un rigor propio de las artes decorativas. Los premios internacionales habían hecho de Tarkovski un intocable, pero el régimen se cebó en Parajanov, que prohibió sus obras y lo arrestó en el 73, bajo cargos de homosexualidad y falsas acusaciones de violación. Salió libre recién en 1983, cuando el panorama del cine soviético era virtual tierra arrasada.

Los hermanos Andrei Konchalovsky y Nikita Mikhalkov , que desde los 60 en adelante habían sido tan celebrados como silenciados por la autoridad, finalmente emigraron: Andrei marchó a Estados Unidos, donde sería tragado por otra clase de mercado y burocracia; Nikita se mantuvo girando por Europa, filmando "Ojos negros" (1987) con Mastroianni, ganando el León de Oro en Venecia (por "Urga", 1992), e incluso el Oscar (con "Quemado por el sol", 1994). Hoy, convertido al nacionalismo, recibe medallas otorgadas por Putin. Es uno de los afortunados: el brillante y rebelde Aleksei German vio cómo su filme "Juicio en el camino" (1971) era archivado durante 15 años por el Ministerio de Cultura. Su carrera recién "despegaría" con la llegada de la Glasnost. Larisa Shepitko , uno de los talentos más prometedores de la generación de los 60, falleció en 1979, poco después de que "La Ascensión", su tercer largo, ganara el Oso de Oro en Berlín. En esos mismos días, Tarkovski, el hombre que había generado esta explosión creativa, realizaba su primer viaje a Italia. Al año y medio viajaría al mismo destino, pero en calidad de disidente. Jamás regresaría a la URSS.

Al tiempo que Tarkovski preparaba en Suecia "El sacrificio", su última película; en Rusia, Elem Klimov filmaba "Ven y mira" (1985). En teoría, se trataba de otra historia bélica -una más en la interminable serie de filmes soviéticos sobre la Segunda Guerra Mundial- y Klimov, un cineasta popular e identificado con el gobierno, parecía el candidato ideal para crear un éxito; sin embargo, el resultado dejó en vilo tanto a la audiencia como al Politburó: ambientada durante la ocupación nazi de Bielorrusia en 1943, es un relato salvaje; el montaje de un verdadero infierno en la tierra, visto a través de los ojos de Florya, un niño al que el horror va deshumanizando secuencia a secuencia. A su manera, es un filme terminal, la mirada a un abismo sin regreso; una obra esencial, pero en el fondo atroz, imposible.

Comparados con "Ven y mira", los primeros filmes del joven Alexandr Sokurov -melancólicos, inciertos, elegíacos- pertenecen casi a otro país; y en más en algún sentido, lo son. A fines de los 80, Sokurov se reveló como el heredero directo de los grandes místicos del cine soviético, el poeta laureado del hundimiento de la URSS -sobre todo con la misteriosa "Días de eclipse" (1988)-, pero su destino final era transitar hacia la Europa que se percibe con fuerza en "El arca rusa" (2002) y la reciente "Francofonia" (2015), convertirse en un artista bisagra entre una y otra era, emerger como alguien capaz de plantear el futuro de la imagen; pero a condición de no olvidar jamás el pasado.

Una "idea rusa"

Y es en este punto donde conviene retroceder, abrazar ese pasado.

En 1993, pocos años después de la caída de la Unión Soviética y de cara a las celebraciones del centenario del cine, el British Film Institute comisionó una serie de documentales conmemorativos. Directores como Scorsese, Godard, Frears, Oshima y otros realizaron sendos ensayos visuales, pero la joya de la colección fue un producto mucho más modesto llamado "La idea rusa". Dirigido por el entonces desconocido Sergei Solyanov -quien con el tiempo se ha convertido en un activísimo productor-, era un breve filme ensayo que proponía una tesis tan robusta como simple: que el sustento visual del que bebió la Revolución Rusa fue el mismo que alimentó las grandes

obras maestras de la década del 20, la desquiciada censura de los 30 y el realismo socialista de la era Stalin. Ello tampoco cambió con el surgimiento de la disidencia, el cine místico de Tarkovski o el posterior eclipse del comunismo soviético. Y lo más probable es que el ascenso de Putin y todo lo ocurrido desde entonces tampoco hayan alterado la esencia de esta "idea rusa". Pero, ¿en qué consiste?

Solyanov sugería que la atracción, la virtual identificación de la revolución con el séptimo arte se produjo por la visualidad de una cultura donde tempranamente (fines del siglo 10) el ícono religioso funcionó como equivalente de la palabra. La imagen entendida como símbolo de creencia, pero también como inestimable instrumento de aprendizaje; y esta relación milenaria no se interrumpió con la secularización que trajo el comunismo. Se diría que fue al revés: se reforzó más todavía, y en ese proceso, el cine fue considerado una pieza clave. La que educaría, narraría y daría forma a esa toma de conciencia y al nacimiento del "hombre nuevo".

A casi cien años de distancia es inevitable relativizar el peso que las películas tuvieron en los primeros años de la revolución, pero es innegable que la manera en que los cineastas adaptaron el lenguaje de los íconos es lo que les otorgó -y aún les otorga- buena parte de su poder artístico y estatura canónica. Esa era la herramienta que sostiene todo el edificio de rostros, gestos y acciones que Sergei Eisenstein puso en movimiento al filmar "La huelga" (1925) y "El acorazado Potemkin" (1925), y que remataría más tarde con "Iván el Terrible" (1944), con la energía de quien, al filmar, en realidad está esculpiendo formas sin parar. Es lo que ayudó a Vsevolod Pudovkin a configurar el escenario moral de magistrales dramas como "La madre" (1926) y permitió la aparición del que probablemente sea uno de los artistas soviéticos más influyentes de todos los tiempos: Alexander Dovzhenko, responsable de la trilogía "Zvenigora" (1928), "Arsenal" (1928) y "Tierra" (1930), influencias capitales en las obras de Tarkovski, Sokurov y sus contemporáneos. Tal es su poder, su belleza y su enigma, que se entienden los constantes intentos de algunos por descontextualizarlas y "liberarlas" de su carga ideológica; pero es evidente que, al hacerlo, se las drenaría de sentido, se las convertiría en un objeto muy bello y sofisticado, pero a la vez plástico, vacío.

Tal vez por eso la fascinación que desde el siglo XXI aún provoca "El hombre con la cámara móvil" (1929). Filmada en Odessa, la misma ciudad de las escaleras de "El acorazado Potemkin", no es una película sobre el partido sino sobre las masas; no se presume comunista, sino colectivista; es la celebración del poder de la mirada sobre un mundo que se despliega, que se atropella, que se consume a sí mismo en la velocidad de los días y las cosas, y que de algún modo expresa en imagen esa frase de Marx acerca de la inmensa energía de la burguesía: "necesita anidar en todas partes. Establecerse en todas partes. Crear vínculos en todas partes". Vertov atrapa ese frenesí y desde la otra orilla de la historia lo vemos, lo recogemos, lo reconocemos. Porque hoy somos ese frenesí.

Para entrar en el cine de los soviets "El acorazado Potemkin" (1925), de Sergei Eisenstein *

"La madre" (1926), de Vsevolod Pudovkin *

"El hombre con la cámara móvil" (1929), de Dziga Vertov *

"Tierra" (1930), de Alexander Dovzhenko *

"Iván El Terrible 1 y 2" (1944), de Sergei Eisenstein *

"Cuando pasan las cigüeñas" (1957), de Mikhail Kalatozov *

"Balada de un soldado" (1959), de Grigori Chukhrai

"El primer maestro" (1964), de Andrei Konchalovsky

"La guerra y la paz" (1966), de Sergei Bondarchuk

"Andrei Rublev" (1967), de Andrei Tarkovski

"El color de la granada" (1971), de Sergei Parajanov *

"El espejo" (1975), de Andrei Tarkovski *

"Pieza inconclusa para piano mecánico" (1977), de Nikita Mikhalkov *

"Ven y mira" (1985), de Elem Klimov *

"Días de eclipse" (1988), de Aleksandr Sokurov

"El síndrome asténico" (1989), de Kira Muratova *

* disponibles en youtube.com

DETALLES

| | |
|--------------------------------------|---|
| Título: | Cine soviético: el poder de los íconos |
| Autor: | Ramírez, Christian |
| Título de publicación: | El Mercurio; Santiago, Chile |
| Año de publicación: | 2017 |
| Fecha de publicación: | Oct 22, 2017 |
| Sección: | Culture/Entertainment |
| Editorial: | Grupo de Diarios América |
| Lugar de publicación: | Santiago, Chile |
| País de publicación: | United States, Santiago, Chile |
| Materia de publicación: | General Interest Periodicals--Chile |
| Tipo de fuente: | Newspapers |
| Idioma de la publicación: | Spanish |
| Tipo de documento: | News |
| ID del documento de ProQuest: | 1964656547 |
| URL del documento: | https://search.proquest.com/docview/1964656547?accountid=34622 |
| Copyright: | Copyright (c) 2017 El Mercurio |
| Última actualización: | 2017-11-16 |
| Base de datos: | ProQuest Central |

ENLACES

Copyright de la base de datos © 2020 ProQuest LLC. Reservados todos los derechos.

[Términos y condiciones](#) [Contactar con ProQuest](#)