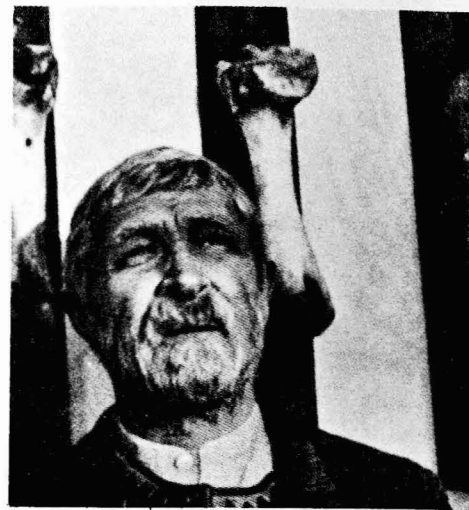




El cine nuevo soviético: una tentativa casi marginal

por Manuel Michel



Con una lentitud de metamorfosis, surge una nueva corriente en el cine soviético; de unos años a la fecha, la crítica en el mundo ha señalado el fenómeno cuyas raíces arrancan, si bien queremos verlo, de la experiencia neorrealista. Las características son definibles y al mismo tiempo imprecisas. Sólo por comparación podemos encontrar lo que realmente ha cambiado en el cine. En el documental, por ejemplo, vemos la diferencia entre los films de la escuela inglesa (Grierson y Rotha) y los que hace diez años realizaron los jóvenes del Free Cinema (Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson): a la construcción perfecta y sabia se opone la libertad total en el movimiento de cámara, en los encuadres, en los temas, en el montaje. Y para tomar otro ejemplo clásico: *La regla del juego*, de Renoir cuya construcción dramática y formal es casi perfecta, encontrará muchos años después una oposición casi total en cuanto a construcción y en cuanto a forma en los dos films del checo Milos Forman, *La oveja negra* y *Los amores de una rubia*. En ambos realizadores, Renoir y Forman, la belleza está situada en el análisis y la profundidad del comportamiento; sólo que los métodos y el estilo en uno y otro caso están situados en polos opuestos.

¿Cómo definir el cine nuevo? ¿Con relación a qué? ¿Apoyados en qué rasgos podremos distinguirlo? Muchos son los aspectos de la creación cinematográfica que definen lo que es "nuevo", en verdad innovador en un sentido profundo; para mí, creo que se parte desde la concepción misma de la continuidad cinematográfica: no se busca ya esa línea aún derivada del teatro y la literatura (planteamiento del problema, desarrollo, nudo, desenlace, o los tres actos que nos llevan a lo mismo), sino que en casos extremos se practica la ruptura de la continuidad y de los tiempos, o se sigue una línea casi recta que busca la unidad en la correspondencia de la duración real de los acontecimientos con la del film.

Todo ello en cuanto se refiere a la

concepción literaria del guión. Respecto de la forma, es obvio que el montaje debe ser mucho más libre, con un movimiento mucho menos preocupado de la "continuidad" clásica (el *raccord* o *matching*), y más intencionalmente impresionista. Se rompen los moldes académicos además en la fotografía y la actuación. Todo concurre a transmitir la idea de libertad, libertad de creación, libertad de comportamiento. Esto supone que si paradójicamente el realizador debe contar más con sus colaboradores para que interpreten su intención, al mismo tiempo será más responsable de su obra puesto que debe determinar prácticamente cada elemento que compone la factura del film.

Cada país, cada realizador importante en esos países, debe tener su estilo propio, ajustado a las realidades que componen su devenir cotidiano y a sus problemas de relación entre individuos y grupos sociales. En el caso de los jóvenes cineastas soviéticos, creo que el *nuevo cine* debe entenderse como una lucha contra el conformismo oficial: el pacifismo ingenuo, el dogmatismo, la simplificación esquemática de las ideas, y el formalismo, trampas demasiado frecuentadas entre quienes intentan y creen hacer un cine comprometido.

A partir de allí y siempre en el cuadro de la vida socialista, existe un afán por *personalizar* a los individuos —despojarlos de su halo de símbolos del soviético— y por analizar sus contradicciones ya no sólo dentro del contexto *social* sino ante lo que implican las relaciones de individuo a individuo. Es difícil comprender hasta qué punto existe una vida personal en la URSS antes de haber visto algunos de los films de la nueva corriente soviética. Y es muy importante constatar, si se conoce aunque sea medianamente la producción de los países socialistas —Polonia y Checoslovaquia en particular— la influencia positiva de las obras más destacadas que son, en su mayoría, películas inquietantes. Influencia saludable.

Antes de proseguir, creo necesario señalar algunos puntos fundamentales de la

producción filmica soviética. Industria nacionalizada por Lenin (27 de agosto 1919), el control de su producción y planificación está en manos del *Comité de Cinematografía* adjunto al *Consejo de Ministros de la URSS*. Cada una de las quince Repúblicas que forman la Unión Soviética posee sus propios estudios; en algunos casos están especializados en producción de documentales, cortos educativos, científicos, de investigación. En total, hay 42 estudios que trabajan en todo el territorio de la Unión Soviética; se producen al año entre 120 y 140 largometrajes, más de 300 documentales, 500 films de divulgación científica y unos 1300 noticieros. Estas cifras explican que cada año ingresen 250 estudiantes en todas las ramas del cine: realización, guión, actuación, decoración, cámara, montaje, crítica y filmografía; por lo demás, hay estudiantes de 32 países; como todos los estudiantes reciben una pensión del Estado, prácticamente no hay deserciones. Y puede afirmarse que, en su totalidad, los egresados de nacionalidad soviética son absorbidos por las necesidades del cine de su país.

Así pues, en rigor, no puede hablarse del *cine nuevo* soviético como de un *cine marginal*; sin embargo, hay que tomar en cuenta dos factores adicionales a la existencia del *Comité de Cinematografía*: la liberalización incontenible frenada de vez en cuando con golpes bruscos como el juicio y condenación de Siniavsky y Daniel secuela del XX Congreso, y la autonomía creciente de los Estudios en su producción. Esto explica el hecho de que, en ocasiones, películas terminadas queden congeladas para su exhibición (como es el caso reciente de *Andrei Rubliov* de Tarkowski y *Estrellas diurnas*, de Talankin), al pasar ante la comisión de Censura del *Comité de Cinematografía*. La raza de los Chumiaskis ministro que era enemigo de Eisenstein y que en 1937 prohibió *El prado de Bezhin*— no se ha extinguido. (No sólo en la URSS, hay que reconocerlo, sino en todo el mundo.)

Así como para el cine nuevo del mun-

do occidental debe admitirse la paternidad del neorrealismo, para el cine nuevo soviético más auténtico y más fuerte se debe buscar la raíz en los grandes clásicos como Eisenstein, Poudovkine, Dovjenco y creo que sobre todos ellos Dziga Vertov, creador del *cine-ojo* y del *cine-verdad*. Y entre los más recientes, es preciso mencionar *La balada del soldado* y *El cuarenta y uno*, de Chujrái; *El comunista*, de Rayzman; *La dama del perrito*, de Jelfitz; *Nueve días del año*, de Mijail Romm; *La infancia de Iván*, de Tarkowski... todo esto antes de la ruptura total, antes de la influencia de los cine polaco y checo, antes de que se conociera la "nueva ola" de los países europeos.

Una pregunta puede hacerse: ¿todos esos films son revolucionarios? Al hablar de Revolución no me limito sólo a las implicaciones estilísticas, a los cambios en la temática, sino a lo que se debe entender por verdadera Revolución en el sentido político y social. Para mí, en este momento, la respuesta es tan compleja como lo sería intentar el arbitrio entre

chinos y soviéticos. ¿Quién es revolucionario? ¿En dónde está la verdadera dictadura del proletariado y en dónde la de la burocracia? ¿Por cuál camino se llega a la verdadera liberación del hombre en tanto que individuo y en tanto que especie? Pero creo que, a pesar de la complejidad del problema, es posible apuntar ciertos rasgos positivos en favor de los jóvenes cineastas, con sólo preguntarnos si todo el cine de la era stalinista y el de los años cincuenta no era reaccionario en su conformismo, en su cerrazón ante la dialéctica, en su academismo y su rechazo de todo lo que se apartaba del llamado realismo socialista. Así pues, en la medida en que los jóvenes experimentan caminos nuevos y se colocan en el lado opuesto al de los cineastas oficiales tipo Guerássimov, en el momento mismo en que renuncian al conformismo dogmático, es posible prever un indicio revolucionario.

Recordemos que el cine clásico soviético fue grande porque por vez primera en la historia del cine universal se hicieron

perfectamente conciliables las exigencias del Partido y de la Revolución con los ideales estéticos y sociales de los realizadores. Hacer cine ideológico era también buscar la justa expresión cinematográfica de la Revolución. Ahora, en este momento, creo que el fervor revolucionario ha pasado ya tanto en los cuadros políticos como en los creadores. Cincuenta años después la tensión ha disminuido; los peligros, también; las necesidades de bienes de consumo aumentan estimuladas por el ejemplo de Europa Occidental. Y para los jóvenes realizadores soviéticos, educados en el socialismo, hasta cierto punto despolitizados, en alguna medida sus ideales coinciden y difieren de los grandes lineamientos del Partido. Coinciden, porque no creo que haya uno solo que ponga en tela de juicio el que la única organización racional y lógica para que el hombre se libere de la ley de la jungla es el socialismo; y que el hecho de que ellos mismos hayan sido educados y capaces de desempeñar un oficio, y capaces también de vivir, lo deben al socialismo; en la práctica no he visto una sociedad más abierta hacia el futuro —para cada individuo— que la soviética.

¿En qué difieren? En que intentan expresar un mundo personal en el que las críticas a la limitación de la vida individual estén presentes siempre o con frecuencia. Asimismo, tomadas en bloque algunas de las películas que han podido escandalizar a los censores oficiales, la fuerza poética parece tomar proporciones desmesuradas en detrimento del "contenido social" como llaman al "mensaje" algunos pseudo estetas y pseudo marxistas trasnochados. Creo, como lo señalo al principio, que es en la lucha contra el conformismo en donde se encuentra el nuevo espíritu y el nuevo estilo del cine joven de la URSS.

En el encuentro de cineastas y críticos, celebrado en las inmediaciones de Leningrado el verano pasado, tuve oportunidad de ver algunos de los films más interesantes de los realizados por las nuevas promociones del VGIK, el Instituto de Cine de Moscú. La mayor parte fueron realizados como primera obra, o sea la película-tesis de la graduación. (No pude ver, en cambio, *Escalera al cielo*, de Raimondas Babalas; *Andrei Rubliov*, de Tarkowski, película considerada "anti-histórica" y demasiado fantástica; ni *Estrellas diurnas*, de Talankin.

Tres de los films que vi me parecieron importantes: *Ternura*, del uzbekistano Latif Fayziev; *Lluvia de julio*, de Marlen Jutsiev (Mosfilm) y *Listopad* (algo así como *Tiempo de vendimia*) del georgiano Otar Yoceliani; estos tres, junto con *Los caballos de fuego*, de Serguei Paradjanov han escogido el lirismo en vez de la épica. No sólo el tono de las imágenes, el ritmo, las historias, sino fundamentalmente la actitud de los realizadores frente





a la vida soviética se apartan del habitual film de guerra tan apreciado en los últimos años de la producción rusa.

Ternura narra el amor de un adolescente hacia una joven de unos 18 años que, al final, muere trágicamente cuando trata de salvar a un niño en un accidente. Las primeras imágenes nos recuerdan un poco a Jean Vigo: un grupo de niños y adolescentes corre por las calles rodando enormes cámaras de llanta de camión. Llegan a un río y se lanzan todos desde un puente. Luego flotan a la deriva: uno con una guitarra, otro con un perrito, otro simplemente recibiendo el sol con los ojos cerrados. Entre ellos está Zanjhar, el adolescente que encontrará en la ribera a Lena; la invita a subir a su llanta y ella, vestida, se sienta con él y pasea por el río. Esas secuencias introductorias marcan el tono decididamente lírico del film. Y todo ello, el ambiente, el juego de los niños —luego veremos a otros niños que obligan a un compañero que estudia violín, a tocar balanceándose en un columpio— nos comunica una idea de felicidad total. La delicadeza de las relaciones entre Zanjhar y Lena y más tarde entre ésta y sus amistades, la evocación de un amor lejano, la visita a la abuela de un amigo de Lena, todo ello está tratado con una gran libertad, sin convencionalismos y sin almbaramientos.

Jutsiev nos cuenta en *Lluvia de julio* la historia de un amor que termina. En un estilo muy moderno, muy directo, nos da a conocer la vida cotidiana de dos jóvenes, Elena y Volodia. Ella, es técnica en una imprenta; él, un joven científico que trata de subir los escalones burocráticos; Elena conoce a otro hombre, Eugenio, una tarde lluviosa en la que él le presta su saco. No se vuelven a ver. Sólo él le habla por teléfono y la hace partícipe de sus ideas e ideales. Elena comprende que Volodia es un ser egoísta y de pequeños cálculos a pesar de sus grandes cualidades. Siente que el amor termina ante la perspectiva de un futuro vacío. Jutsiev analiza a fondo la relación de esta pareja y de ese desconocido que sólo llama

por teléfono. Nos damos cuenta de la vida moscovita: fiestas, trabajo, amistades, velorios y pésames, salidas a restaurantes, días de campo... y en las relaciones humanas, la facilidad con que se comunican entre sí las personas, la confianza, lo directo del trato, el respeto. Esto, que es un rasgo esencialmente socialista y casi creo yo que soviético (la desconfianza mutua de nuestras relaciones, la agresividad el *homo homini lupus* si no está totalmente eliminado si está en franca regresión), se plantea en el film pero en forma marginal sin que se pretenda darlo a conocer. Lo que importa son las relaciones *personales* que están en el centro del conflicto de *Lluvia de julio*.

Listopad, de Otar Yoceliani, nos habla de la "educación sentimental" de un joven georgiano, quien hace su camino desde la timidez hasta el autoritarismo. Es una crítica al espíritu burocrático, a través de la carrera incipiente de un joven empleado de quien veremos su vida en el trabajo —en una vinatería— en su hogar —hijo mayor, huérfano de padre— y en sus relaciones absurdas con una muchacha que sólo se burla de él. El tono es menos lírico que el de los dos films ya comentados; su agresividad es muy sutil, pero no tanto que haya escapado a la vigilante atención de los censores; por lo demás, es decididamente *georgiano*, casi costumbrista. La imagen siempre es bella, sin rebuscamientos; las partes que ocurren en la fábrica de vino —el vino georgiano es maravilloso, dicho sea de paso— tienen un tono documental.

Respecto a *Los caballos de fuego*, de Paradjanov (el título en ruso es *La sombra de nuestros ancestros olvidados*) se ha visto ya en México durante la semana de cine soviético. Es la historia de un amor que ocurre hace cien años; amor imposible, por las incompatibilidades sociales; es una tragedia en donde el lirismo, la violencia y la audacia formal son el soporte de una novela de enajenación amorosa que arranca desde la infancia de los protagonistas hasta su muerte: ella

muere ahogada en un río; él, años más tarde, a manos de un brujo. Se percibe una extraña mezcla de ingenuidad, de sabiduría técnica, influencia surrealista, comunicación de los conocimientos y supersticiones de los ucranianos montañeses de hace un siglo. Como en el caso de *Estrellas diurnas* y *Andrei Rubliov*, sobre una trama aparentemente histórica se urdió un argumento de invención pura. Quienes hayan visto este film de Paradjanov en la Semana Soviética habrán podido apreciar su intensidad lírica y su belleza plástica.

Debo mencionar *Granos amargos*, film moldaviano (cuyo realizador no pude averiguar) y *El último día del otoño*, también moldaviano, de Vadim Derbenev. El primero narra un hecho ocurrido durante la guerra y su repercusión en época posterior. Políticamente está orientado hacia la demostración de que fuera de la organización del partido y sus lineamientos, fuera de la vida socialista, no existe sino el caos. Los no asimilados —por razones personales, además—, los que conservan la nostalgia de la propiedad privada de la tierra, acaban en el bandidismo y sacrificarán invariablemente a sus compañeros, así lo hayan sido de lucha armada y resistencia durante la guerra. El defecto fundamental del film no reside en su tesis, ni en la verosimilitud de la anécdota, sino en la estructura narrativa que se vuelve confusa por momentos y, en ocasiones, reiterativa y larga.

En cuanto al film de Derbenev, nos cuenta la historia simple de un campesino viejo (de "los de antes", como llaman en Rusia a los del tiempo pre-revolucionario) que visita a sus tres hijos en los lugares distintos en donde viven: uno, como un paria, sin trabajar, aislado en un bosque; otro, como estudiante en una ciudad; éste es el del porvenir: simpático, moderno y con una vida como nunca la hubiera soñado en la aldea de donde vino; el tercero es un escritor que vive en Moscú, pero a él no lo encuentra; antes, visita a una hija suya que vive en Ucrania casada con un tractorista de un koljós, feliz y satisfecha. Es en parte una evocación lírica del paisaje, de renuncia al pasado siniestro de esas regiones atrasadas de Europa, un canto abierto hacia el porvenir de las nuevas generaciones.

De otros films que vi —nuevos— quizás el más digno de mención sea *El presidente del Koljós*, de Saltykov, que trata el problema de la colectivización en una región devastada por la guerra. El problema, en el fondo, trata de los métodos —estímulos económicos para los campesinos— en gran medida heterodoxos defendidos por un presidente de koljós. Se menciona de paso la intriga política en los nombramientos de ciertos puestos administrativos. Desde el punto de vista formal, resulta la menos innovadora, la más académica, aunque hay que recono-



cer que ese tema, entre épico, económico, bucólico y heroico, difícilmente soportaría un tratamiento distinto del que tuvo. De los siete films mencionados podemos ver que cuatro no tienen ni asomo de inquietud política profunda; los otros tres plantean cuestiones ya conocidas y experimentadas. Yo confieso que si en algunos puntos ese nuevo cine (que vi y del que me hablaron), contiene un avance por cuanto se sitúa frente al conformismo de la producción habitual, queda la duda expuesta al principio: ¿Es un cine revolucionario? O más bien: ¿Es así como los cineastas revolucionarios de la URSS, los jóvenes sobre todo, deben plantearse los problemas de la evolución de nuestra so-

ciudad?

La Revolución Cultural —incógnita absoluta—, los desastres ocurridos en Indonesia, en Grecia y, sobre todo lo que parece ser el prólogo a una III Guerra Mundial, Vietnam, han sembrado cierta confusión en los espíritus, al grado que es posible que no sepamos ya si es por sectarismo o por una intuición —iluminación, revelación, llámese como se quiera— revolucionaria por lo que hay en ciertos grupos la tendencia a rechazar la posición actual de la primera sociedad socialista. Al hablar de la *quasi*-marginalidad del nuevo cine soviético, me refiero no sólo a su situación frente al cine oficial, sino a la de los problemas fundamentales

de la existencia del hombre. No aspiro a un retorno al "realismo socialista". Por lo pronto creo que formalmente, estéticamente, el cine nuevo que los jóvenes soviéticos intentan hacer muestra un camino. Es importante esa ruptura. Creo que debe ir más lejos y buscar una mayor radicalización en sus temas; a menos que los creadores soviéticos, salidos de los lugares comunes, no sepan encontrar más temas que los que se reducen a la relación entre individuos, y pierdan de vista que en el horizonte del futuro inmediato se perfila, como una probabilidad cada vez mayor, la destrucción y el horror.

Esta sería mi única objeción al nuevo cine soviético.

