

Cine e historia: Visiones fílmicas de la Revolución Rusa. Desde su conmemoración hasta la Guerra Fría y después del colapso

Por Elina Tranchini[□]

(UNLP- UNSAM)

Resumen

El artículo analiza las relaciones entre cine y política con referencia a las varias y diversas representaciones cinematográficas de la historia de la Revolución Rusa. En cuatro films de diferentes épocas y cinematografías se examinan comparativamente algunas cuestiones referidas a la narratividad cinematográfica presentes en los debates actuales acerca de las relaciones entre cine e historia: primero, el problema de la representabilidad y de los límites éticos de la representación; segundo, la cuestión de la verosimilitud.

Palabras clave: Cine- Revolución- Verosimilitud- Eisenstein Sokurov

Summary

The article analyzes the links between cinema and politics with reference to the diverse cinematographic representations about the history of the Russian Revolution. It describes four films of different periods and cinematographies and it examines comparatively some questions referring the filmic narrativity presents in contemporary debates about history and cinema studies. First, the problem of representability. Second, the question of verisimilitude.

Key words: Cinema- Revolution- Verisimilitude- Eisenstein Sokurov

[□] Es Socióloga (UNLP), Psicóloga (UNLP), MS en Ciencias Sociales FLACSO, MS en Análisis Cultural y Sociología de la Cultura (UNSAM), Dra. en Historia (UNLP). Desde 1995 se desempeña como profesora de Sociología General en la Universidad Nacional de La Plata, donde también dicta Sociología del Cine y coordina el Taller de Investigación en Semiología e Investigación de las Producciones Culturales. Sus temas de investigación son la teoría social cultural, la historia de las ideas y del pensamiento social, la sociología visual, la sociología del cine, los estudios sobre cine e historia. Entre sus publicaciones se encuentran: "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", "Imágenes rurales y nuevas identidades en el cine argentino reciente"; "El imaginario literario argentino sobre el mítico Sur en el road movie patagónico"; y *Romance Quarterly*. Vol. 57, Issue 4. *Special Issue: Mas allá de la adaptación: nuevos diálogos entre el cine latinoamericano y la literatura*. Taylor & Francis. Agosto 2010.

Introducción

"Hoy nace una humanidad nueva". "Se abren ante los obreros de Rusia horizontes que la Historia jamás ha conocido... No hay fuerza en el mundo que pueda apagar la llama de la revolución. El viejo mundo se hunde, el nuevo empieza".¹ La cita de las palabras de Trotsky y de María Spiridonova es de 1917 y forma parte de las crónicas con que el socialista norteamericano John Reed cubría los hechos revolucionarios para el diario neoyorkino *Metropolitan Magazine*. Otros periodistas y reporteros hacían lo suyo y sus relatos extremos parecían demostrar que la revolución destruía los últimos vestigios del conservadurismo. En su libro *Ten Days that Shook the World*, Reed relataba los sucesos ocurridos en Rusia entre febrero y octubre de 1917, la caída de Kerensky y el triunfo final del sector bolchevique, y describía detalladamente la atmósfera optimista y el imaginario social incontenible de la revolución, plasmando, en palabras de Lenin, "un cuadro exacto y extraordinariamente vivo de los acontecimientos". Periodista, educado en Harvard, compañero de Lenin en la Rusia de 1917 y de Pancho Villa en el México de 1920, Reed perteneció a una generación que creció sacudida por los cambios radicales de todo tipo que el siglo XX introducía: políticos, sociales, económicos, culturales y tecnológicos. Su libro inspiraría dos de los films épicos que narrarían la historia de la Revolución Rusa, *Octubre* y *Reds*.

El artículo analiza las relaciones entre cine y política con referencia a las varias y diversas representaciones cinematográficas de la historia de la revolución de Octubre. Se examinan cuatro films de diferentes épocas, géneros, y cinematografías. *Octubre*, de Sergei Eisenstein, fue un film de propaganda bolchevique conmemorativo de los acontecimientos de 1917. *Doctor Zhivago* del británico David Lean, es un film del Hollywood de la Guerra Fría de la época de comienzos de la guerra de Vietnam. *Reds* de Warren Beatty, también un film de Hollywood, es contemporáneo al endurecimiento de la Guerra Fría y a la exacerbación anticomunista de parte del neoconservadurismo y los inicios de la Reaganomics. *El arca rusa* de Aleksandr Sokurov, vuelve a los orígenes, aunque sin olvidar el decurso y la influencia de la Guerra Fría. En tanto el film de Sokurov es un film de reflexión y ensayo histórico, los otros films pertenecen al género épico. *Octubre* es una épica documental sobre el pasado reciente de la Rusia soviética. *Doctor Zhivago* y *Reds* sostienen la épica a través de una narrativa ficcional melodramática. Los cuatro films coinciden en constituir pasajes desde la literatura. *Octubre* y *Reds* son transposiciones al cine del libro de Reed ya mencionado. *Doctor Zhivago* es la adaptación de la novela del escritor ruso disidente Boris Pasternak. *El arca rusa* es el pasaje al cine del libro de Astolphe de la Custine, *La Russie en 1839*. Los cuatro films comparten algunos escenarios. *Doctor Zhivago* y *Reds* utilizaron como escenario los paisajes españoles y la estación madrileña de ferrocarril de las Delicias. *Octubre* y *El arca rusa* fueron filmadas en lo que fuera el Palacio de Invierno de los zares, lugar donde parte de la revolución tuvo lugar. Más allá de las coincidencias, la selección de los films se orienta a reflexionar sobre las formas en que los procesos políticos ocurridos al amparo de la Guerra Fría y de la consolidación de la hegemonía de los Estados Unidos en el mundo han impactado en las narrativas cinematográficas de los hechos históricos, en las visiones y debates sobre estas narrativas, en las formas y las particularidades en el nivel representacional. Permite la reconstrucción del campo intelectual cinematográfico sobre la Revolución Rusa en relación a un eje histórico en el que se articulan la historia política, la historia de los procesos culturales, cine y literatura, y la historia de las formas de la representación.

En mi análisis considero dos de las cuestiones referidas a la narratividad cinematográfica presentes en los debates actuales sobre las relaciones entre cine e Historia. La primera cuestión refiere a la verosimilitud y al reclamo por la verdad de los hechos históricos, a la crítica a los films históricos por el contenido más o menos acertado de verdad descriptiva o explicativa de los hechos

¹ Trotsky y Spiridonova, citados en, Reed, J. (1973), *Diez días que conmovieron al mundo*. Buenos Aires: CEAL, p.156.

históricos representados. En el cine la verosimilitud es la estrategia de creación artística que construye las condiciones de congruencia y credibilidad para que el film sea entendido por el espectador, que lo haga pensar que las cosas pudieron haber sido así. La verosimilitud se logra a través de la composición del plano mediante la puesta en escena, que abarca el trabajo con decorados de época, vestuario, caracterización de los personajes, elementos de *attrezzo*.² En el film la verosimilitud sustituye a la verdad de los hechos históricos reales, pero sólo en el film. Sin embargo, es frecuente que el espectador ignore ese pasaje de sustitución, y que la verosimilitud sea confundida con lo que podríamos denominar la contrastabilidad de los hechos históricos narrados cinematográficamente. En tanto la veracidad refiere a la verdad o falsedad de los hechos reales narrados, la verosimilitud refiere únicamente a la verdad de los hechos tal como son representados en el plano fílmico y no soporta la contrastación. La segunda cuestión se vincula estrechamente con la primera y refiere al problema de los límites éticos de la representación histórica, a los trastornos derivados de la representación de ciertos hechos históricos atroces e inhumanos cuya comunicación a través de un discurso figurativo, tratase de la literatura o de la imagen, se ha vuelto éticamente repulsiva.³ A qué sucede cuando la verdad histórica es tan inadmisibles que la verosimilitud fílmica se vuelve insoportable y la comunicación repele la representación. En la dirección de estos planteos y debates reviso las formas en que el cine ha construido un verosímil prototípico de la Revolución Rusa y también por extensión, de los procesos ideológicos y acciones revolucionarias a ella vinculados, y cuáles límites y escotomas ha encontrado en su representación.

La revolución narrada a través del montaje

Con la revolución de 1917 el cine, ya ampliamente difundido entre la población urbana de la Rusia zarista, pasa a ser considerado por el gobierno bolchevique como un medio de propaganda política sumamente útil para la difusión de los principios revolucionarios entre un público espectador formado por analfabetos y que hablan una cantidad diversa de dialectos e idiomas. Lenin valoraba especialmente el hecho de que el cine conjugara su condición de silente con una fuerte potencialidad visual, combinación que intuía educadora política de las masas. Por esa época se multiplican los proyectos cinematográficos para llevar a la pantalla tanto los hechos de la revolución como los principios del marxismo, su musa teórica inspiradora. A mediados de 1927 el Palacio de Invierno se convierte en escenario y set de filmación de *El fin de San Petersburgo* de Vsevolod Pudovkin, y de *Octubre*, ambos films conmemorativos de la revolución. *Octubre*, *La huelga*, de 1924, *El acorazado Potemkin*, de 1925, *Lo viejo y lo nuevo o La línea general*, de 1929, y *Las praderas de Bezhin*, de 1937, forman la serie de films en los que Eisenstein reconstruyó el proceso revolucionario. Otros films quedaron en el tintero, como el proyecto fílmico de ocho episodios que se llamaría *1905*, que sería dirigido por Eisenstein con guión de Nina Agadzhanova-Shutko. Tanto Eisenstein como Mikhail Kaufman, hermano menor de Dziga Vertov, elaboraron bocetos para llevar al cine la obra maestra de Karl Marx, *El Capital*.⁴

² Sobre la verosimilitud en el cine histórico, Ortiz, A. y Piqueras, M. J. (1985) *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

³ Una exposición de las diferentes opiniones del debate en, Friedlander, S. (comp.) (2007), *En torno de los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Sontag, S. (2007). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara; y de la misma autora (2005), *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

⁴ Sobre los proyectos para filmar *Das Kapital*, véase, Kluge, A (2010), *120 historias de cine*. Buenos Aires: Caja negra. Y del mismo autor (2008), *Nachrichten aus der ideologischen Antike / Eisensteins Kapital*. Berlin: Surkamp. 3 DVDs.

Los cineastas exponentes del formalismo ruso, Lev Kuleshov, Alexander Dovzhenko, Pudovkin, Eisenstein, cuestionan la estética del realismo socialista y realizan un cine basado en la experimentación formal, influidos en lo político por el marxismo y en lo científico, por la reflexología y el conductismo. Están deslumbrados por las posibilidades del cine y se reconocen admiradores de la técnica de composición analítica de los planos del cine del estadounidense David Griffith y fascinados con su fresco histórico *Intolerance*. En el caso particular de Eisenstein la preocupación por llevar a la pantalla los procesos sociales de la Rusia contemporánea a la revolución, coexiste con la experimentación de las posibilidades de representar filmicamente los aspectos ideológicos, la conciencia social y revolucionaria y la lucha de clases concebidos en los términos de la teoría marxista. En sus films la conciencia social es representada en su crecimiento, en proceso, en movimiento, a desarrollar como conciencia de clase mediante la acción revolucionaria. La herramienta a utilizar será el montaje en sus variantes de montaje de atracciones y montaje intelectual, y que en los Estados Unidos Griffith estaba utilizando magistralmente para construir narraciones fluidas en las que se privilegiaba el 'raccord' y la 'smoothness'.⁵

La obtención de verosimilitud fílmica es inseparable del logro del 'raccord'. Desde la época del cine de Griffith, el 'raccord' supondrá la coordinación de los movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre un plano y el que le sigue, de modo que el paso de uno a otro se le aparezca al espectador como imperceptible y le recree la ilusión de ver un fragmento de acción continua y sin interrupciones. Al asegurar el orden de las personas y de las cosas tal como son vistas en el mundo real, la percepción de una continuidad suave y armónica (smoothness) entre los planos colaborará para producir en el espectador la ilusión de verosímil. Cuando a través del 'raccord', que asegura la continuidad perceptiva, se combinan fragmentos narrativos de tiempo y espacio del guión que aparecen trabajados como una continuidad narrativa, hablamos de 'découpage', de una combinatoria de planos, cambios de encuadre y secuencias, que opera resignificando el espacio discursivo.⁶ Entre los primeros formalistas rusos, será Pudovkin quien eluda el aspecto disruptivo del montaje en aras de privilegiar una retórica de continuidad obtenida mediante el uso del 'raccord'. La escena de la madre blandiendo en medio de una manifestación la bandera que antes llevara su hijo Pavel, asesinado por los cosacos zaristas, en el film *La madre/ Mat'*, es tal vez la más emocionalmente disruptiva en la historia del cine político. En el film, basado en la novela de Máximo Gorki, la imagen de la madre alzando la bandera y continuando la lucha constituía una alegoría visual de complejidad semántica inaudita, representando con verosimilitud procesos teóricos marxistas, tanto el pasaje de la conciencia social a la conciencia revolucionaria como la inseparabilidad entre conciencia política y valores privados.

Eisenstein preferiría el montaje disruptivo, ya que consideraba que el montaje era la herramienta básica de todo cine revolucionario, constructor de sentido, el soporte fílmico para la reconstrucción de la Historia, y la metáfora cinematográfica para la representación fílmica del conflicto. En el montaje la sucesión en la presentación de los planos debía ser cronológica, hecho que permitía una narración cinematográfica del tiempo histórico que resultara verosímil en sus términos kantianos. Asimismo el montaje posibilitaba tanto que se enfatizaran las rupturas sociales y oposiciones dialécticas, como que se perturbara perceptivamente al espectador, provocándole un shock emocional. En esta dirección, *Octubre* es un despliegue de representación y montaje disruptivo. Desde el punto de vista histórico es una suerte de compendio, de manual de historia de la revolución. La película sigue cronológicamente los hechos acontecidos presentando primero la situación social y política en el momento anterior al estallido revolucionario, mostrando después la

⁵ Sobre la influencia del cine de Griffith en el cine soviético, véase, Sánchez Biosca, V. (1996) *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

⁶ Véase, Burch, N. (1970) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos; Sanchez Biosca, op.cit.

llegada al poder del gobierno provisional, las jornadas de julio en la plaza del Palacio de Invierno, las tensiones entre Kerensky y Kornilov, para finalmente concluir con el triunfo de los bolcheviques y su posterior división en dos facciones.

Octubre fue un film contemporáneo, un film sobre la historia reciente, casi documental, realizado a pedido de Stalin, que por entonces era Secretario del Comité Central del Partido Comunista, para conmemorar el décimo aniversario de la revolución. La filmación duró una semana de octubre de 1927, tiempo en el que Eisenstein obtuvo 29 horas de rodaje, y tuvo lugar en Leningrado con la codirección de Grigori Alexandrov. El período de montaje coincidió con la expulsión definitiva de Rusia de Trotsky de parte de Stalin, y estuvo atravesado por las presiones de la censura estalinista, que ordenó la supresión total de las escenas en que aparecía Trotsky y difundió el rumor de que Eisenstein y su director de fotografía Alexandrov pertenecían a la oposición trotskista. Una segunda versión fue censurada por poca verosimilitud y exceso de formalismo. La tercera versión se montó en doce días y se estrenó finalmente en el Teatro Bolshoi en marzo de 1928 con un completo fracaso de público. Un disgustado Eisenstein se enfermó de ceguera temporal, agotado por el esfuerzo visual de edición, desanimado ante las limitaciones estéticas y de representación que la censura estalinista le imponía, activo sin embargo para superar los obstáculos que su cine encontraba en desarrollar una teoría social expresada en registros fílmicos.

Eisenstein representa a la revolución combinando verosimilitud con formalismo, y poniendo el montaje y las secuencias entre planos al servicio de la representación de aspectos figurativos. Las coreografías épicas, marchas, manifestaciones, luchas, corridas, persecuciones policiales, masacres con bayonetas, recrean el verosímil de la revolución. Aunque Eisenstein logra evitar el melodrama a través de la puesta en cine de personajes colectivos, el proletariado en *Octubre*, o de personajes individuales interpretados por actores no profesionales y sin experiencia previa en la actuación, tal el caso de Lenin personificado en el film por un obrero, incluye sin embargo topoi de crueldad que se repiten a lo largo de su cine, imágenes de cuerpos pisoteados, linchamientos, madres con hijos masacrados por la policía zarista. También algunos que conmueven al espectador de entonces y que el espectador de hoy percibiría como irrepresentables, caballos fracturados delante de la cámara y arrojados al vacío desde los puentes de Petrogrado. Las alegorías, ricas y complejas, son trabajadas en planos sucesivos a través de la técnica del montaje intelectual. La estatua del zar, metáfora de la opresión y de lo viejo, se derrumba en pedazos, pero se autorreconstruye ante el intento de contrarrevolución. Un pavo real, autómatas de oro, regalo del príncipe Potemkin a Catalina la Grande, que mueve la cabeza y abre rítmicamente las plumas mecánicas de su cola, es la alegoría de la continuidad de la arrogancia del zarismo que persiste en la artificialidad de la burocracia reformista de Kerensky.

Melodrama y 'miedo rojo' en el cine de Hollywood

Entre 1964 y 1982 *Doctor Zhivago* y *Reds* articularon la narrativa de la larga duración característica de la mejor épica clásica hollywoodense, con el cuidado extremo de la continuidad en la narración y de la representación verosímil de la vida cotidiana y las clases de la Rusia de la época de la revolución. Ambos films incluyen una ambientación histórica detallada que recrea la ilusión de veracidad, y en ellos la visualización de los hechos narrados produce un efecto de realidad de la imagen fílmica que legitima la representación histórica.⁷ En plena época de "miedo rojo" y fervor anticomunista la producción de este efecto de realidad supuso una operatoria política

⁷ Sobre el "efecto de real" en la historia y la literatura véase Barthes, R. (1968), *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

de recrear sentimientos de pánico y evitación instalando en el espectador una atmósfera de ambivalencia, deslumbramiento, exotismo, angustia, temor y rechazo ante los hechos revolucionarios y sus efectos y consecuencias.⁸

Fue *Zhivago* el film que construyó una iconografía fílmica prototípica de la Revolución Rusa, con un verosímil de época acabado y provisto de refinamiento, con personajes vestidos con abrigos y gorros de pieles que enfrentan vientos gélidos y bellísimos paisajes helados, o que trabajan la tierra en campos veraniegos cubiertos de girasoles. Debido a la falta de permiso para filmar en los escenarios naturales de Rusia, el director Lean, que había dirigido varias superproducciones épicas importantes como *El puente sobre el río Kwai* y *Lawrence de Arabia*, y el productor Carlo Ponti decidieron rodar en España, en particular en Madrid, en Candilichera, Soria, en Granada, en Sevilla, en Salamanca, cuyos paisajes recordaban a los de las estepas y cordilleras rusas.⁹ Miles de extras españoles desfilaron por las calles de Madrid y de Soria cantando la Internacional rodeados por una preocupada policía franquista. En 1956, *War and Peace (La guerra y la paz)*, de King Vidor, en base a la novela homónima de Tolstoi, también producida por Carlo Ponti en colaboración con Dino De Laurentis y la Paramount, había sido filmada enteramente en los estudios de la Cinecittá. Cinco años después de *Doctor Zhivago*, en 1970, *I girasoli (Los girasoles de Rusia)* de Vittorio de Sica y producida por Ponti tendría como escenarios las estepas de Ucrania y de Rusia.

Doctor Zhivago transpone al cine la novela homónima de Boris Pasternak que se sitúa en la línea de la literatura de Tolstoi, con una narrativa panorámica y polifónica, y que es un fresco de la propia vida trágica de Pasternak como intelectual acosado por las restricciones, la censura y la amenaza de las purgas estalinistas a artistas e intelectuales. Prohibida en Rusia, en 1957 fue publicada en Italia por Fetrinelli y llevó a Pasternak a obtener el premio Nobel de Literatura de 1958, al que se vio obligado a renunciar. Después de su muerte en 1960, su tercera esposa Olga Ivinskaya y su hija, inspiradoras de los personajes de Lara y Katya, fueron arrestadas y condenadas a trabajos forzados en el Gulag pero liberadas en la época en que comenzó el rodaje del film.¹⁰

La trama del film sigue fielmente el desarrollo de la novela y está marcada por intrigas amorosas entre personajes de distintas clases sociales e ideas políticas. Después de una infancia plagada de duelos y melancolía, el joven médico Yuri Zhivago se casa con su elegante y tradicional prima Tonya. Al comenzar la Primera Guerra Mundial es movilizado a un hospital de campaña en el frente militar y allí reencuentra a la enfermera Lara, la otra protagonista del film, una joven independiente y luchadora, hija de una modista, que ha sido abusada por el corrupto e inescrupuloso Komarovsky y que ahora está casada con el honesto e idealista bolchevique Pavel. En Moscú, poco tiempo antes Yuri ha sido testigo involuntario de momentos de la vida de Lara, de su abuso por Komarovsky, ha visto fascinado como Lara atravesaba un salón de fiestas con una concurrencia lujosa y disparaba al poderoso Komarovsky. El film retoma la crítica de Pasternak al estalinismo cuyos abusos y opresión eran mencionados en la novela y la traduce en la visión de una Rusia apocalíptica a la que la revolución va desintegrando en pedazos. La revolución ha construido su propia instancia de irrepresentabilidad y esto implica excesos, mentiras, corrupción y ocultamientos. El abusador Komarovsky fue un hombre con contactos en el zarismo y ahora es ministro del gobierno bolchevique. Los intelectuales anarquistas son llevados encadenados a cumplir trabajos forzados en Siberia. En la casa

⁸ Sobre el miedo rojo en el cine de Hollywood véase, Ross, S. (1998), *Working-Class Hollywood. Silent Film and the Shaping of Class in America*. New Jersey: Princeton University Press, en particular el capítulo "When Russia Invaded America: Hollywood, War and the Movies"; Scorsese, M. and Wilson, M.H. (1998), *A Personal Journey Through American Movies*. New York: Faber and Faber.

⁹ Las tormentas de nieve y bosques nevados se filmaron en Finlandia.

¹⁰ Ivinskaya ya había estado en el Gulag varios años, donde había dado a luz el primer hijo de ambos. Pasternak nunca llegó a conocerlo porque el niño murió en el campo de trabajo. El film se estrenó en Moscú en 1994, casi treinta años después de su estreno. Véase, Volkov, S. (2010), *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa de Tolstoi a Solzhenitsyn*. Barcelona: Ariel.

moscovita de Tonya, los comisarios barriales ocultan la epidemia de tifus y las muertes por hambruna. Lean desarrolla visualmente la conclusión sobre el proceso revolucionario que Pasternak expone en el final de su novela: "Lo que ha sido concebido en forma noble y elevada se convirtió en materia burda, (...) el iluminismo ruso se ha convertido en la revolución rusa",¹¹ y lo transpone en imágenes del proceso de degradación de los personajes hacia la maldad (Pavel, Komarovskiy), o hacia la desesperación y la muerte (Yuri, Tonya, Lara, el anarquista Kuril, también Pavel). Los espectadores occidentales de fines de los sesenta asistieron estupefactos a la transformación del personaje de Pavel, desde el bolchevique honesto, idealista, incorruptible, que pregonaba la igualdad mundial de los trabajadores y luchaba con valentía en las calles heladas contra los soldados del zar, hasta su conversión en el fanático genocida general bolchevique Strelinikov, que incendia poblados campesinos y masaca a sus habitantes y que sostiene que los afectos han muerto en la Rusia revolucionaria porque la Historia les ha dado muerte. Lean nos muestra en qué pudo haberse convertido el primer Pavel del cine ruso, aquel hijo heroico del film de Pudovkin. También Hollywood exaltó el personaje de Pavel y nominó a Tom Courtenay como mejor actor de reparto.

En *Octubre*, Eisenstein había mostrado una sociedad post revolucionaria profundamente maniquea y dividida en dos mundos, casi dos bandos enemigos, los bolcheviques de un lado, y enfrentándolos a la otra parte de la sociedad, que aparecía repulsiva, linchando un obrero, vestida con ropas elegantes. En *Zhivago* el maniqueísmo es suplantado por la irremediabilidad y los personajes expresan la complejidad de sus afectos y de sus involucramientos de clase. Yuri y Tonya pertenecen a una clase media profesional acomodada que ha apoyado el derrocamiento del zarismo pero que no llegará a compartir la cultura y los valores de la revolución bolchevique. En una escena que suponemos previa al triunfo de la revolución el joven Yuri enfrenta con furia a los cosacos que masacran manifestantes bolcheviques. En medio de la noche y de la nieve, Yuri intenta atender a una mujer herida pero no se lo permiten y cargan a la mujer aún con vida en un carromato lleno de cadáveres. Los personajes enfrentan dilemas extraordinarios y están marcados trágicamente por abandonos definitivos y sentimientos ambivalentes, una suerte de ambigüedad que la revolución procesa como vida cotidiana. Yuri no verá nunca más a Tonya y a su hijo Sasha. Luego perderá a Lara, nunca conocerá a la hija de ambos, y morirá llamando a Lara en una calle de Moscú. Yuri y Lara no pueden decidir a quién amar, adónde desertar. En la escena del viaje de Yuri y Tonya hacia los Urales, Pavel, ahora el sanguinario general Strelinikov, interroga a Yuri y lo acusa de traicionar la revolución, pero lo deja libre. En *Octubre* el clima aparecía neutro, no se distraía al espectador con tormentas y nevadas, y los paisajes de Petrogrado aparecían contrapicados de puentes, calles, monumentos, y si se trata del campo, con ondulantes sembradíos de trigo. En *Zhivago* las estepas heladas, las ventiscas, los paisajes nevados, generan un clima hostil, se ensañan con la tragedia de los personajes. Un Yuri niño asiste al entierro de su madre en medio de una tormenta de viento y nieve. Un Yuri cubierto de nieve, sus barbas y cejas, deserta de la guerra civil, así muere años más tarde en una calle de Moscú. Primero la guerra y luego la revolución, siempre la nieve y el invierno, parecen marcar a fuego la vida de estos personajes. Después de la guerra y la revolución nada será como antes. Guerra y revolución quedan envueltas en el largo *flashback* que es el film. Al comenzar la película el hermano de Yuri, un comisario estalinista, encuentra a Tania, supuesta hija de Lara y Yuri, obrera en una represa, y le cuenta la historia de sus padres. En el final sabemos que es ella porque lleva consigo una balalaika, *attrezzo* que remata el *flashback*, que fuera de la madre de Yuri, que le fuera entregada a Yuri siendo niño. A Yuri le han sido expropiados todos sus bienes y objetos privados pero ha podido salvar la balalaika y la ha entregado a Lara antes de su separación definitiva. Vemos que en Tania no hay recepción posible, no hay ningún gesto que nos indique que la historia familiar la haya

¹¹ Pasternak, B.L. (1958), *El doctor Zhivago*. Buenos Aires: Editorial Forjador, p.358.

conmovido y despertado sus afectos. Hollywood nos dice que la revolución despoja a los seres humanos de sus objetos preciados. Más aún, devasta sus identidades, los priva del sentimiento humano de poseer afectos familiares.

Diecisiete años más tarde, en 1981, en plena época de la Reaganomics y del escalamiento de la Guerra Fría, *Reds* retoma la iconografía de bolchevismo revolucionario consagrada por *Zhivago*, con un verosímil de época que confronta ahora intelectuales neoyorkinos vestidos a la moda con campesinos y proletarios vestidos con ropas negras y banderas rojas. Ya durante la época del cine silente había surgido en los Estados Unidos un género de films anticomunistas que asociaban a la Rusia bolchevique con la muerte y el terror, tal el caso de *Bolshevism on Trial* y *Dangerous Hours*. En la época de oro del cine clásico de Hollywood, algunos títulos del género 'red scare' habían hablado por sí solos, por ejemplo en *I married a communist* y en *The Russians are Coming, The Russians are Coming*. Si Doctor *Zhivago* había consagrado esa mitología antirrevolucionaria, ahora en la década de 1980, *Reds* la invierte, la populariza, la vuelve potable para el público estadounidense,¹² aggiorna esta iconografía a los nuevos modos de representación fílmica, poniendo el *raccord* y la continuidad formal al servicio de la nueva corrección estética de discontinuidad narrativa con la inserción de testimonios provenientes de la historia oral, dados por personas que de una u otra manera conocieron o entablaron amistad con los protagonistas del film.

Reds mostró una Revolución Rusa llevada a cabo por las masas de obreros y campesinos, envuelta en una atmósfera de voluntarismo y espontaneísmo que prometía ser utópica y heroica pero que resultaba en caos y confusión, con debates políticos acalorados en recintos oscuros por el humo de los cigarrillos, y con el héroe John Reed muriendo en un hospital de Moscú en medio de una atención desordenada. Al igual que *Zhivago*, el film de Beatty fue rodado en Finlandia y en paisajes españoles. El film se sitúa en el período mismo de los hechos de 1917 y en los meses inmediatamente posteriores a la toma de Palacio de Invierno, durante los dos viajes a Rusia de John Reed en 1917 y 1919. Se narran momentos de la vida del mismo Reed y Louise Bryant, su vida en New York como parte de la bohemia intelectual del Greenwich Village, la llegada de la Primera Guerra Mundial, su participación en la Industrial Workers of the World, las acciones del movimiento pacifista estadounidense y los cuestionamientos de los 'wooblies' e intelectuales a la acción de los países aliados, la radicalización de Reed, sus viajes a la Rusia revolucionaria y su inmersión en la política y cultura bolcheviques, la hambruna y devastación en la Rusia de 1920, la rápida transformación del ímpetu inicial de la política revolucionaria en un sistema burocrático que ahoga la revolución, la enfermedad y muerte de Reed ese año en Moscú.¹³

En *Reds*, el verosímil político parece ser más funcional al contexto político de los Estados Unidos reaganianos que a los principios políticos de la Revolución Rusa. A diferencia de la izquierda europea, profundamente radicalizada y que de hecho está realizando revoluciones tanto en Rusia como en Alemania, la bohemia de que forma parte Reed aparece en el film como condescendiente, decadente y limitada.¹⁴ Si bien Beatty pone en boca de Eugene O'Neill la crítica a esta bohemia que vive y piensa de acuerdo a las convenciones estrechas de lo políticamente correcto, sin embargo Beatty muestra a los intelectuales de izquierda practicando el amor libre, bebiendo con desmesura, discutiendo banalidades e ignorando con arrogancia a Louise por su provincianidad. Asimismo, Beatty da una imagen de la Revolución Rusa superficial, donde se discuten cuestiones intrascendentes, que la vuelve potable en el contexto del neoconservadurismo estadounidense. En el principio del film, la afirmación de Reed de que las guerras se hacen por

¹² Sobre la popularización de *Reds* y de otros *left films*, véase Ross, op.cit. p.256.

¹³ Véase, Homberger, E. (1990), *John Reed*. Manchester University Press ND.

¹⁴ Una visión diferente en Rosenstone, R. (1996), "Reds as History", en R. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 83-108.

lucro sonaba desafiante y pacifista. Sin embargo, la figura de Reed en sus dos viajes a Moscú dando lecciones de política a los revolucionarios rusos, entrevistando a Lenin, subiendo a la tarima en los congresos o discutiendo con Zinoviev, recrean la falsa ilusión de que las opiniones de Reed pudieron haber tenido una parte decisiva en el desarrollo de los acontecimientos revolucionarios y configuran en el espectador la imagen de Reed como la del Buen Amigo Americano.

Imágenes cristalinas de un mundo en descomposición. O el plano secuencia como metáfora de la Historia

En *El arca rusa* de 2002, el director e historiador Aleksandr Sokurov deconstruye la historia de Rusia y de su revolución desde los orígenes del zarismo hasta la época contemporánea. Dos personajes recorren el Museo del Hermitage de San Petersburgo donde antaño estuviera el Palacio de Invierno de los zares. El Extranjero, cuya personificación y relato sigue fielmente los relatos mencionados del marqués de Custine, está vestido a la usanza de la nobleza del siglo XVIII, y habla con su compañero, reflexiona, habla con el espectador, mirando a la cámara. El otro personaje es el narrador, que está invisible, fuera de plano, con su voz en off que es la del director Sokurov. En la cuarta pared la mirada del espectador va con ellos, distanciada pero comprometida, formando parte del recorrido. A lo largo de treinta y tres salones del actual Hermitage encuentran personajes de diversos momentos de los trescientos años de la historia del Palacio. El personaje del narrador viaja a través del tiempo histórico, tal vez es un historiador, tal vez un director de cine, dice en el film que se trata de su país pero no de su siglo, con certeza es el director del film. El personaje representado por El Extranjero (el actor Sergei Dreiden), fue inspirado por el Marqués de Custine, autor del libro ya mencionado en donde documentaba su viaje a Rusia en 1839 y la vida en el San Petersburgo de la época de Nicolás I. Como notas biográficas distintivas que permiten su identificación en la película, vale mencionar que su familia estaba dedicada a la fabricación de porcelana, su padre fue guillotinado en la época de la Revolución de 1789 y su madre era amiga del escultor italiano Canova. En el film, como Custine en su libro, El Extranjero expresa una ideología reaccionaria a la Revolución Francesa pero repele las prácticas del zarismo de Nicolás I que describe como incivilizadas, y encuentra que la civilización rusa tiene una apariencia europea pero que su espíritu y cultura son mayormente asiáticos. Aunque después de saber que preservar a San Petersburgo y al arte del Hermitage ha costado un millón de muertos, terminará aceptando a Rusia como una nación europea.

El arca rusa contó con la actuación de más de mil actores y cientos de asistentes y fue filmada en una sola toma ejecutada por el operador Tilman Büttner. En el film la visualización del plano secuencia único se articula con el tratamiento del tiempo histórico y el resultado remite a la continuidad de la historia de Rusia, y más aún a la concepción de la Historia y de su representación. Sokurov nos dice que las revoluciones son parte de un proceso más extenso que involucra a la Historia entendida en su continuidad. Desde el punto de vista técnico formal, el plano secuencia único supone el logro de un refinamiento cinematográfico que utiliza la tecnología digital al servicio de la obtención de una representación única que engloba el movimiento de deconstrucción de trescientos años de la historia y la cultura rusas. Siguiendo a su maestro y mentor Tarkowski, la materia prima del film de Sokurov es el tiempo histórico con el que trabaja con maestría y plasticidad. Según la concepción de Tarkowski, "el tiempo en un plano debe fluir independientemente motu proprio". "El tiempo en el cine pasa a ser la base de las bases, como el sonido en la música, el color en la pintura"¹⁵. La cámara encarna el punto de vista de los dos personajes centrales y recorre el Palacio de Invierno. Con el curioso y entrometido Custine a la cabeza nos olvidamos del

¹⁵ Tarkowski, cit. por Deleuze, G. (1987) *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, p.65.

Hermitage, y estamos ahora caminando por el Palacio de Invierno, nos dejamos llevar con una cierta inercia por Custine a través del fresco fílmico de la historia de Rusia que es el film. Custine va meditando en voz alta. Envueltos en un halo de tiempo histórico completamente verosímil, en cada sala o salón se nos aparece el transcurrir de un hecho significativo de la historia rusa, en escenas inmersas en una suerte de efecto de magia que sólo nos sugiere realidad.¹⁶ Las escenas son presentadas sin un orden cronológico, siguiendo el fluir de un sueño o de un proceso de reflexión, renovando en cada escena el verosímil de época y el ejercicio de la profundidad de campo que en cada imagen exagera el *punctum* barthesiano y reproduce efecto de realidad. El fluir es el del tiempo, que fluye a o largo del único plano que es el film. En esta representación fílmica que es metáfora de la imagen tiempo deleuziana, el film irá desgajando, desenterrando, las capas de pasado histórico de la Rusia contemporánea.

Sokurov buscó lograr una ambientación de las diferentes épocas de la historia de Rusia con verosimilitud y perfeccionismo, reconstruyendo con exactitud los rituales de las ceremonias del palacio. La película muestra la entrada de los invitados a un baile dado por el zar, la zona de servicio que pasa a ser la preparación de la puesta en escena de una obra teatral en la época de Catalina II de Rusia, a Catalina mirando la obra rodeada de su corte, la vida de Nicolás II de Rusia en familia, con sus hijos y las institutrices, dos jóvenes marinos de la época de la revolución mirando las pinturas del Museo y exaltando la forma en que ahora son expuestas. Salones con obras maestras de Rafael, Canova, Rembrandt, Van Dyck, El Greco. Cuando una puerta se abre hacia una sala helada estamos en el invierno de Leningrado en la Segunda Guerra y los lienzos han sido ocultados. Junto a los marcos vacíos un ciudadano de Leningrado fabrica su propio ataúd. En una deslumbrante escena vemos una ceremonia protocolar en la que Nicolás I recibe en farsi antiguo una disculpa diplomática del Shah de Persia por la muerte del embajador Alexander Griboedov. El film culmina con la escena de un gran baile realizado en 1913, el último realizado en el Gran Salón, con cientos de participantes vestidos lujosamente a la moda de la época. En el final la multitud sale del baile bajando lentamente la Gran Escalera del Palacio. El narrador mira hacia afuera por una ventana y vemos que el Palacio no es sino una nave aislada en medio de un mar helado, el arca rusa que conserva el arte y la historia de Rusia. La imagen cristal del mar de hielo expresa el germen deleuziano de la historia de la Rusia contemporánea. No hay revolución posible que niegue su propia Historia. La Revolución Rusa no puede negar la historia que encierra el Palacio de Invierno.

La revolución y el estalinismo están en off, afuera del palacio del Hermitage, recreando en su interior un clima de densidad metafórica que acentúa las imágenes de la vida del zarismo. Desde el principio del film la revolución aparece elípticamente en las palabras del narrador, que explica que "hubo un accidente", que no recuerda cómo pasó, que "todos corrieron a ponerse a salvo como pudieron". Hubo una revolución pero duró ochenta años. Unos soldados del Ejército Rojo pasan por unos segundos delante de Custine, enmarcados entre la visión de dos pinturas de Rembrandt, *El sacrificio de Isaac* y *El retorno del hijo pródigo*. De *El arca rusa* puede decirse lo que Deleuze dice del cine de Visconti. Deleuze examina el cristal en descomposición que Visconti habría utilizado para reconocer e instrumentar ciertos elementos que lo obsesionaban: el mundo aristocrático de los ex ricos aristócratas, que viven afuera de la Historia, y aunque rodeados de arte permanecen separados de la vida, y que culmina en composiciones viscontianas con imágenes de fiestas opulentas en las que predomina el rojo y el dorado. En el film de Sokurov, las escenas de la recepción del diplomático persa por Nicolás II y del gran baile de 1913, escenas de opulencia en las que el uso del plano secuencia y de la profundidad de campo se vuelve deslumbrante. En Deleuze este mundo aristocrático viscontiano trata de un pasado aristocrático desaparecido, en ruinas, por lo que el cristal es inseparable de la podredumbre y decadencia que carcome. "No es sólo que estos aristócratas se están arruinando, sino que la

¹⁶ Sobre el realismo mágico en Tarkowski y en el Sokurov anterior a *El arca rusa* puede consultarse, Jameson, F. (1995), "Sobre el realismo mágico soviético" en F. Jameson *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.

ruina que los espera es una consecuencia, pues un pasado desaparecido pero que sobrevive en el cristal artificial los atrapa sustrayéndoles toda la fuerza al mismo tiempo que ellos se hunden en él".¹⁷ El marqués está muerto y huele a formaldehído. En dos diferentes escenas Catalina la Grande oscila entre el descontrol físico y la demencia. Camina perdidamente por un sendero en un jardín nevado hasta desaparecer por completo en el punto de fuga de la imagen. El tercer elemento viscontiano es la Historia, que duplica y acelera la descomposición, pero que no se confunde con ella, porque es un factor autónomo al que Visconti a veces intensifica y sitúa en el fuera de campo. Comenta Deleuze que en *Ludwig* "los horrores de la guerra se perciben indirectamente, quizás más intensamente porque Luis II quiere ignorarlos". La Historia se convierte en "una suerte de láser que viene a cortar el cristal". "La Historia brama a la puerta".¹⁸

En *El arca rusa* la revolución está afuera de campo. Sokurov retoma a Visconti y a la lectura deleuzeana de Visconti y omite toda iconografía de la revolución. El bolchevismo y el comunismo no están representados ni con la iconografía hollywoodense ni con otra que podría haberse presentado como oposicional a la primera y a sus films más clásicos, tal el caso de la épica revolucionaria eisensteniana. Sin embargo, como en *Octubre*, en *El arca rusa* la revolución llama a la puerta, rodea y aísla al Palacio de Invierno, se filtra trágicamente en las visitas contemporáneas que recibe como Museo del Hermitage, forma parte de una Historia que no quiere ser reducida a una iconografía. Presiente que el marqués está muerto, pero como el marqués se interesa antes por la belleza que por su representación. En donde los visitantes contemporáneos encuentran las alegorías de la codicia y la crueldad del zarismo, el marqués sólo ve belleza y religión. En una escena que yuxtapone épocas y personajes, Sokurov muestra la importancia simbólica que tanto el complejo arquitectónico del Hermitage como la preservación de sus obras, ha ocupado no solamente en el imaginario cultural de la Rusia contemporánea a la revolución de Octubre, cuando las colecciones privadas de los zares fueron nacionalizadas y tanto el Palacio de Invierno como el antiguo Hermitage Imperial fueron declarados museos estatales, sino también en el de la Rusia stalinista durante el sitio de Leningrado y en el de la Rusia post soviética contemporánea. En simultaneidad temporal vemos en el salón conmemorativo de Pedro el Grande al director del Hermitage desde 1992, Mikhail Piotrowski,¹⁹ conversando con dos actores que personifican a su padre Boris, quien también fuera director del Museo entre 1964 y 1990, y a Joseph Orbeli, el director que Stalin designara en 1934 después de protestar por la venta de valiosas pinturas del Hermitage a museos de Occidente. En el fondo del salón el trono de Pedro está vacío (el zarismo está muerto, y tal como ha dicho Cistine en la secuencia inmediatamente anterior, "las monarquías no son eternas"), pero además es un trono falso. Los tres directores conversan sobre la historia del Museo, sobre el deterioro del trono de Pedro, sobre la preservación de las obras de arte del Hermitage a lo largo de guerras y catástrofes. La escena sustituye al plano en la configuración del cristal y la profundidad de campo acentúa el desfase temporal, conserva en el presente del film los diferentes pasados, el tiempo de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan. Orbeli se pregunta por los motivos por los que las autoridades "no se interesan por nutrir el árbol de la cultura". También Cistine se pregunta por qué la Rusia que él conoce no confía en sus propios artistas, por qué no tiene ideas propias, tal vez porque sus autoridades no permiten que las tenga. Al comienzo del film, Cistine critica el país del narrador, le dice que Pedro el Grande ha construido una ciudad sobre un pantano y que ha mandado a ejecutar a su hijo introduciendo un orden de naturaleza primitiva. El narrador le contesta, que sin embargo San Petersburgo ha podido preservar su cultura, es todavía una ciudad europea. Y en la Pequeña Galería Italiana el marqués ya ha visto complacido un Tintoretto, *El Nacimiento de San Juan Bautista*,

¹⁷ Deleuze, op.cit., p. 130-ss.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ En su carácter de director del Hermitage, Mikhail Piotrowski colaboró con Sokurov en la elaboración del proyecto de realización del film. Véase, http://www.hermitagemuseum.org/html_En/11/b2003/hm11_1_69.html

colgado en el mismo lugar desde que Catalina la Grande la comprara en 1772. Parecen simplistas las críticas a la película sobre su posible carácter reaccionario, o sobre la ausencia en el film del pueblo ruso como todo orgánico (la crítica no explica por qué debería estar presente)²⁰, o sobre la falta de imágenes de una revolución que al deformar su camino ha censurado el pensamiento libre y se ha vuelto entonces irrepresentable. En un sentido *El arca rusa* es un homenaje a la cultura de un pueblo que logró de manera casi inexplicable preservar casi intacto el más fabuloso tesoro artístico de la Europa de principios del siglo XX, no sólo durante el incendio de 1837 y durante los hechos de 1917 que culminaron con la toma por los bolcheviques del Palacio de Invierno, sino también a lo largo de la Segunda Guerra Mundial, cuando Leningrado fue sitiada hasta la hambruna y la devastación.

Conclusiones

Los cuatro films analizados suponen diferentes pasajes de sustitución de los sucesos históricos de la Revolución Rusa al registro cinematográfico. Tanto *Dr. Zhivago* como *Reds* construyen filmicamente el verosímil de la Revolución Rusa del anticomunismo estadounidense en su versión maccarthista y reaganiana, con una narrativa homogénea que sigue los patrones de representación del cine clásico de Hollywood, y en la que el tiempo psicológico de los personajes subsume el tiempo histórico de la Revolución y lo simplifica como un espacio geográfico- histórico de desesperación, despersonalización y muerte. La iconografía de paisajes helados acentúa la desolación de los personajes. En el caso de *Octubre*, el montaje es la herramienta que Eisenstein utiliza para elaborar un verosímil de la Revolución que no sirva al detalle del tiempo cronológico de los sucesos, sino que haga converger al colectivo, protagonista del film, en imágenes contrastantes que repliquen la lucha de clases ocurrida en un tiempo histórico concebido en términos de las leyes de la dialéctica. Para Eisenstein llevar la Revolución al cine supone volverla representable en términos fílmico-teóricos, proponer imágenes que construyen conceptos y que restituyen las categorías teóricas del marxismo a su politicidad inmanente.

El Arca Rusa juega con el discurso figurativo y con sus límites, atrae al espectador y luego lo repele (como el olor a formol del marqués). Presenta a la Historia como un tiempo zigzagueante (aunque no disperso) que el largo plano secuencia que es el film demuestra como ininterrumpido, pero que utiliza la interioridad del plano para adentrarse en diferentes secuencias de la historia de Rusia, capas heterogéneas de pasado que van siendo espacialmente enmarcadas y autonomizadas por una profundidad de campo que podría categorizarse como histórico dramática, y que se vuelven temporalmente reconocibles por la figuración de un verosímil de época que al igual que en el cine clásico cuida y extrema el refinamiento del attrezzo. La larga ostranenie que es *El Arca Rusa* arranca a la Historia de su contexto habitual de producción textual, tanto de la literatura historiográfica y del ensayo histórico como del cine histórico de relato cronológico y de causalidad lineal, y sitúa al espectador en la posición tensionada del enunciador que al dejarse envolver por una ensoñación se ve confrontado a la percepción del tiempo pasado como experiencia, a la visión excesiva del transcurrir de la Historia, de un pasado que está vivo, pero que es reticente y esquiva la representación, y cuya verosimilitud es tan innegable que se vuelve inseparable del reclamo por la veracidad y del cuestionamiento por la imposibilidad de contrastación.

²⁰ Por ejemplo en: Ravetto-Biaggioli, K., 'Floating on the Border of Europe Sokurov's *Russian Ark*'. *Film Quarterly* 59 (1): 18-26.